EL ARTE DE NO TENER TALENTO

ANTONIO GARCÍA VILLARÁN

REVOLUCIÓN HAMPARTE



mr-

Índice

Antonio García Villarán

EL ARTE DE NO TENER TALENTO REVOLUCIÓN HAMPARTE

mr

Con el estilo divertido, irreverente y siempre polémico propio de los vídeos de su canal de YouTube, Antonio García Villarán revisa en este libro los diferentes movimientos artísticos y la obra de los grandes maestros para poner en duda los cánones establecidos a la hora de valorar el arte.

Con el concepto Hamparte (creado por él mismo a partir de las palabras «hampa» y «arte») como hilo conductor, plantea desde un punto de vista crítico la validez de los criterios actuales para encumbrar a autores españoles de la talla de Dalí, Miró o Chillida, e internacionales como Yoko Ono, Damien Hirst o Jeff Koons.

A Claudia, mi Claudia,

alimento de mis días.

INTRODUCCIÓN

La historia del arte está toda mal. Nos han hecho creer que el inventor de la abstracción fue Kandinsky, que un urinario fabricado en serie es la mayor obra de arte que se ha hecho en el siglo XX, que Van Gogh pintaba maravillosamente bien, que un tiburón de carne y hueso metido en formaldehído es comparable a *Las meninas* de Velázquez o, incluso, que Yoko Ono es una maravillosa artista. Pero no, esto no es así. Afortunadamente se quedaron anticuadas las revistas especializadas en arte impresas en papel cuché donde una élite, movida por intereses económicos y sedienta de pedir y devolver favores a sus amiguitos, se dedicaba a impulsar movimientos artísticos de manera caprichosa. Libretos de papel encerado donde los aspirantes a artistas nos dedicábamos a leer columnas infumables llenas de palabrería ininteligible que supuestamente dejaban al artista en los primeros podios de la popularidad. Y por si fuera poco, los que teníamos una opinión contraria a lo que allí veíamos, impreso como si de una piedra tallada por dioses se tratase, no podíamos contestar, no teníamos voz, no podíamos decir: «Oye, que no me entero, que creo que me la estás pegando, que tu texto no dice nada y la obra que me presentas es literalmente un lienzo en blanco». Pero ha llegado la hora del *hampa*.

Ahora podemos opinar. Tenemos una red infinita y rizomática que nos permite contrastar, buscar y comparar para crearnos nuestra propia opinión. Y esto es muy importante. Se trata de

toda una revolución. ¿Cómo es posible que no nos hayamos dado cuenta de la ausencia de mujeres artistas en los libros de historia? ¿No nos ha chocado ver a las mujeres únicamente posando desnudas para Rubens, Renoir o Picasso? ¿Acaso Dora Maar o Françoise Gilot no
tienen una obra más que aceptable? ¿O solo por haber sido parejas del todopoderoso Pablo hay que relegarlas al purgatorio de las musas y las «esposas de»? ¿No hubo pintoras en el Renacimiento que gozaron de los mismos privilegios que los hombres? ¿Quién nos garantiza que son manos de hombres las que vemos dibujadas en las cuevas de Altamira?

Con este artefacto de papel encuadernado pretendo aportar luz y justicia a lo que conocemos como historia del arte. También persigo cambiar los parámetros que rigen el mercado del arte actual, pues he detectado un alto grado de complacencia y crítica blanca que ha alimentado líneas de pensamiento vacías y ha engrandecido a artistas que no dan la talla ni como falsificadores de obras de parvulario. Por otro lado encontramos también a un no menos nutrido número de artistas llamados hiperrealistas que han basado su éxito en la simple reproducción fotográfica de imágenes cursis o rostros en primer plano. ¿Y dónde dejamos el grafiti o el *street art*? ¿Son realmente arte?

Es por esto por lo que siento la necesidad de generar un debate nutritivo que ordene y aporte claridad a esta polvareda que ha generado el siglo XXI. Pasado un tiempo prudencial en el que las vanguardias artísticas han gozado del aplauso de la crítica e incluso diría que se han aprovechado de esto para ocupar lugares dentro de museos e instituciones que podían estar mejor aprovechados, ha llegado la hora del Juicio Final. Y

si no lo es, al menos que sea una suerte de justicia poética con cuerpo de bronce y cabeza de mil ojos.

No estoy inventando nada nuevo: zarandear los cimientos de la historia es algo que el ser humano ha hecho continuamente, aunque he podido comprobar que pocas veces se han movido las bases de la historia del arte. Todavía me pregunto el porqué. Si hasta podemos encontrar errores en uno de los libros de cabecera estudiado en facultades y escuelas de arte de todo el mundo: *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos*, de Giorgio Vasari, que, escrito en el siglo XVI, está lleno de imprecisiones que algunos historiadores se han molestado en investigar y publicar en ediciones contemporáneas. No hay que tener miedo a decir que quizá Miró no era un buen artista, o que Tàpies tiene una obra repetitiva y carente de interés, o que las esculturas de Botero parecen mazapanes gigantes. O que es sospechoso que Wilfredo Prieto exponga literalmente un pelo negro y largo aplastado por una pasa que vuela, sin soltarse, al recibir el aire continuo de un antiguo ventilador en la galería Kurimanzutto, la más prestigiosa de la Ciudad de México y que tengamos que aplaudir su hazaña como bien lo hacen la mayoría de los medios de comunicación que la publicitan.

¿Acaso nadie ve al rey desnudo? Y es que todo es muy extraño. En la misma noticia que presenta esta «obra» de Prieto, el propietario de la galería, José Kuri, se para junto a su esposa, Mónica Manzutto, delante de *Pelo danzando con pasa* y entre risas declara: «Luego quieren que yo venda esto…». ¿Cinismo o tomadura de pelo?

No hay más ciego que el que no quiere ver y a los que se atreven a contrariar a los llamados «expertos» se les increpa diciendo la frase mágica: «Tú no lo entiendes». Y yo les diría a todos esos intelectuales y galeristas de la élite: «Claro que lo entiendo». ¿Cómo no voy a entender que en vuestro mundo feliz queréis hacer pasar un pelo y una pasa por una obra de arte para hacerme creer que mi nivel intelectual es inferior al vuestro? ¿Cómo no darme cuenta de que el hecho de poner cualquier cosa en un espacio expositivo es para convertirlo, por ciencia infusa, en una obra de arte para así poder venderlo muy, pero que muy caro? ¿Por quién me has tomado? Claro que lo entiendo, y nosolo por mi sentido común, sino también porque he dedicado toda mi vida al arte y he sido atormentado por personas que, como vosotros, hacían uso de sus influencias y su capital para beneficiar a sus protegidos y denostar a los que no compartíamos vuestra visión.

De todas formas yo soy consciente de mi posición de David frente a Goliat, aunque mi honda quizás sea menos rudimentaria que la del personaje bíblico. Mi fuerza para hacer llegar este concepto a las masas no la ejerzo yo solo. Mis brazos son millones de brazos compuestos por cada uno de mis seguidores y seguidoras. La red es infinita, no tiene techo y nunca se sabe cómo ni en cuánto tiempo se puede llegar a cambiar las cosas.

Mientras tanto, todo esto ocurre en salas blancas y vacías con muy buena iluminación y aire acondicionado. En los despachos se pelean

por subir siete puntos a una obra del artista galardonado con el premio Turner y, a la vez, hay muchas y muchos que trabajan día a día por conseguir una obra coherente, de buena calidad

plástica y conceptual, algo que no solo les haga felices, sino también que pueda llegar a mover nuestros sentimientos, a cambiarnos la vida, a aportarnos una ventana por la que huir cuando la vida nos ahogue.

¿Y por qué yo? No soy alguien que haya estado trabajando en una institución como el MoMA para ser sospechoso de tener un juicio crítico cercano a los intereses que cimientan lo que hasta ahora se ha considerado indiscutible. Quizás pueda decirte qué estás mirando cuando observas esas extrañas obras consideradas como arte que han sido elevadas a lo más alto haciendo un recorrido por los últimos ciento cincuenta años de creación plástica. No pertenezco a ningún grupo docente universitario, es decir, no formo parte de ningún sistema oficial que pueda contaminar mi criterio, pero he estado trabajando como profesor en la universidad y en muchos otros centros públicos y privados. No he expuesto en ferias internacionales ni he permitido que ninguna galería de arte me impusiese sus órdenes, pero he expuesto en galerías de arte que me han respetado como artista y conozco muy bien cómo funciona el sistema. Tengo muchos amigos y amigas que lo han sufrido o bien se han dejado embaucar por sus cantos de sirena, que no siempre han dado los resultados esperados. También conozco casos de éxito que con el tiempo han desembocado en desastre y olvido. No le debo nada a nadie del mundillo y los que me conocen saben que no soy esa clase de persona condescendiente capaz de sentarse en las rodillas de un importante médico de la ciudad para dejarse manosear a cambio de conseguir un premio de «reconocido prestigio». No he trabajado en ningún museo, pero he intentado realizar

investigaciones en algunos de ellos encontrándome un «no» por respuesta. Me encanta desplazarme a cualquier lugar para ver una buena exposición y siempre tengo un libro en la mano para complementar mis impresiones cuando visito exposiciones. También conozco a más de una persona que ha estado dentro de este sistema de galerías, museos y oficialidad artística y que ya no está, con lo cual sus
testimonios me han resultado de gran valor para llegar a las conclusiones a las que he llegado.

Hice todo lo que se me pedía socialmente para obtener el reconocimiento institucional que por mi aspecto personal —pelo largo y perilla— se me negaba en las oficinas, denostándome con prejuicios absurdos cuando tenía que reclamar algún papel oficial. No en vano soy doctor en Bellas Artes, con todo lo que esto implica, y además he creado mi propio proyecto docente, CREA 13, en el año 2000. Hoy es una de las academias más longevas de la ciudad, mi sistema de enseñanza da sus frutos cada año y cuento con la confianza y el apoyo de los que deciden libremente venir a aprender. Por otro lado hace tiempo que decidí estar al margen. Ya no me importa «estar ahí» porque ese lugar tan preciado me huele a naftalina y me resulta excesivamente casposo y acartonado. No seré yo el que pida. Debido a esta actitud en otro tiempo he perdido demasiada libertad, he callado demasiadas cosas y en consecuencia he sido infeliz.

Los expertos dicen que los verdaderos artistas deben estar representados en las ferias más importantes, que deben dar clases en las instituciones de mayor prestigio, que deben vender su obra para ser considerados y aceptados como tales. Esta es

la mayor trampa que encontramos hoy en día. Es la cortina de humo que impide que veamos la verdad. Estos son los intereses de los que quieren mantener su sistema cósmico generando la necesidad de hacer lo que ellos dicen. Si les haces caso, te aseguro que no tendrás libertad, que mirarás a través de sus ojos y no tendrás criterio propio. Yo baso mis ideas en mi investigación, comparando y poniendo en tela de juicio todo lo que huele raro. No pretendo estar en posesión de la verdad, pero sí sé que su verdad no es dogma. Quizás alguien como yo, con mi trayectoria y vivencias, puede acercarse más a lo que realmente ocurre y ocurrió en la historia reciente.

Cuando pienso en la cantidad de gente que se pierde la experiencia de disfrutar de las buenas obras de arte por la falta de información o la dificultad para acceder a ellas, lamento que se dediquen tan pocos medios para que esto sea posible. Somos los únicos animales que comemos cuando no tenemos hambre, que nos vestimos con ropa
incómoda por ir a la moda, que inventamos y consumimos productos estúpidos… También somos los únicos animales que hacen arte, que se emocionan, que ríen a carcajadas y lloran sin motivo. El arte es necesario. El arte nos salva. El arte es imprescindible. ¿Qué sería de nosotros sin el arte? Imagínatelo por un momento: un mundo sin imágenes, sin música, sin diseño, sin belleza.

¿QUÉ ES EL HAMPARTE?

«Hamparte», neologismo contemporáneo, es hijo de su tiempo. Surge de la red y desde ella está conquistando y convenciendo a personas de todo el mundo. Tiene su origen en un vídeo que publiqué el día 8 de junio de 2017 en el que quise dar respuesta a todos los que discuten continuamente sobre lo que es arte y lo que no.

A mí me gusta utilizar palabras que están en desuso o que no se escuchan fácilmente en el lenguaje coloquial. Vocablos antiguos y también de la historia reciente, como por ejemplo «julay» (cuando en mi tierra quieres llamar tonto a alguien), «talego» (cárcel), «tigre» (referido a los baños públicos) o «hampa» (conjunto de maleantes, especialmente de los organizados en bandas y con normas de conducta particulares). Usé esta última unida a la palabra «arte» para crear «Hamparte». No lo hice para que la palabra perdurara en el tiempo, pero ha sido la red la que le ha dado la importancia que tiene hoy. Algo que empezó como una broma ha resultado ser un término que se utiliza coloquialmente. No son pocos los mensajes que me llegan diciendo que, por ejemplo, en Argentina han escuchado en un autobús cómo una señora la usaba cuando hablaba con otra.

«Hampa» más «arte» define un conjunto de baja condición espiritual y ética unidos en sociedad y que, según mi criterio, cometen todo tipo de delitos artísticos y usan una jerga que nos hace parecer a los demás ignorantes.

Aunque el vídeo donde pronuncié por primera vez la palabra era una contestación a ciertas declaraciones de la crítica de arte Avelina Lésper, mientras intentaba encontrar un término menos

radical a sus casi siempre acertadas apreciaciones, quería además aportar un
nuevo concepto a las teorías de Joseph Beuys cuando afirmaba en su conocido ensayo, *Cada hombre un artista*, que todo ser humano tiene la capacidad de hacer arte. Yo pienso igual, pero habría que puntualizar: si todo ser humano hace arte significa que todos somos artistas. Y aquí está el problema, pues si aceptamos que arte es lo que el artista llama arte se produce el fenómeno de que todo es arte. Por lo tanto, si todo es arte nada lo es. Si cogemos como ejemplo uno de los *ready-mades* de Marcel Duchamp, la conocida pala quitanieves que compró en 1915 en Nueva York, sobre la que escribió *In Advance of the Broken Arm* (*En previsión del brazo roto*), y aceptamos que es una obra de arte, significa que el simple hecho de la elección del objeto lo convierte mágicamente en algo que no es. Y si aceptamos además que todos somos artistas, cualquier cosa que yo señale se convertiría en arte con todo lo que esto implica. El Hamparte no niega esto. Claro que todo puede ser arte, pero con matices. Una obra de Hamparte carece empíricamente de valor económico y suele estar sustentada por un concienzudo texto explicativo sin el cual, con toda probabilidad, no estaría expuesta en un museo.

La palabra fue creciendo y siendo más conocida y usada. Cada vez recibía más mensajes pidiéndome que definiera qué era concretamente el Hamparte y un año después, el 10 de junio de 2018, publiqué un vídeo que contenía el *Manifiesto Hamparte*. Estos son sus puntos:



1. Si uno o varios objetos fabricados en serie y que además están a la venta en el mercado común son presentados como obra de arte, es Hamparte.
2. Si la obra consiste simplemente en la elección de un objeto (*l'objet trouvé, found art* o *ready-made*) que es convertido mágicamente en obra de arte por el hecho de colocarlo en un espacio expositivo cualquiera, es Hamparte.
3. Si no es necesario tener talento para realizar una obra como la que se muestra, si está llena de lugares comunes e ideas manidas, es Hamparte.
4. Si el único valor que tiene la obra está sustentado fundamentalmente por un concienzudo texto teórico/filosófico/político que no encuentra su reflejo real en la obra, es Hamparte.

5. La fantástica y mágica atribución de valores inexistentes a objetos que son comercializados en el mercado del arte con precios exorbitantes es Hamparte.

6. Un artista nunca se gana el derecho de ser artista. Tiene que demostrarlo continuamente. Aunque haya hecho una gran obra de arte, esto no significa que todo lo que haga sea arte. Puede hacer Hamparte consciente o inconscientemente. Si lo hace inconscientemente será un hampartista puro. Si lo hace de manera consciente, para evidenciar y denunciar lo que está ocurriendo en el mercado y en el mundo del arte, o bien por el simple placer de hacerlo, es un hampartista realista. Pero todas las obras que se creen bajo estos términos serán Hamparte.

7. En definitiva, el arte de no tener talento es Hamparte.

La red respondió de manera masiva creando numerosas páginas en diferentes redes sociales dedicadas a mostrar obras de Hamparte. Esto generó un diálogo virtual que llevó a la creación de varios *hashtags* que se usan cuando se detectan este tipo de obras: #*hampartepuro* #*hayHamparteportodaspartes* #*hamparterralista*, etc. Cuentas de Instagram de artistas como Damien Hirst, Yoko Ono o Jeff Koons están sembradas de #*hamparte*. Tengo que aclarar que yo no he creado ninguna de estas cuentas y tampoco dirijo ninguna. Toda esta revolución es un movimiento social orgánico que responde al hartazgo generalizado de la gente que observa estupefacta pirámides de papel higiénico en salas de exposiciones valoradas en más de noventa mil euros, avaladas por la crítica y apoyadas por el

mundillo del arte. Y esto no es un ejemplo al azar. Esta obra existe y es de Martin Creed, un artista británico que fue galardonado con el prestigioso premio Turner en 2001.

Mas no todo el arte contemporáneo es Hamparte. El artista chino Zhang Huan creó, junto a su equipo de asistentes que consta de más de cien personas, figuras de Buda con veinte toneladas de cenizas de incienso recogidas de los templos. Estas esculturas efímeras tenían más de cinco metros de altura. La idea era que se deteriorasen con el paso del tiempo y de los agentes externos. Ante esto yo no diría que estamos frente a una obra de Hamparte. Para mí es arte y no necesito ningún texto que explique que esta escultura de Buda es un símbolo de lo efímero, de que hasta la imagen que tenemos de los dioses puede desaparecer con el viento. Yo lo veo como el resultado de una meditación sobre la brevedad de la vida y los ciclos de destrucción y renovación propios del ser humano. No se trata de una idea nueva, ya que el acto en sí de destrucción de una obra hecha con tiempo y esmero lo encontramos, por ejemplo, en los mandalas realizados por los budistas: después de meses trabajando en una obra basada en motivos geométricos y realizada con arenas de colores, la llevan al río para depositarla entre sus aguas. También ocurre en España con las Fallas de Valencia, donde durante todo un año se fabrican monumentales conjuntos de esculturas de cartón piedra que son colocadas en las plazas de la ciudad para ser quemadas el día 19 de marzo. La obra llamada *Sydney Buda* fue expuesta frente a otra escultura idéntica a la primera pero con la cabeza cortada, descansando en el suelo y fue realizada en aluminio. Y aunque Zhang Huan basa su creatividad en la meditación sobre

tradiciones rituales budistas, tibetanas y chinas, y a ojos de muchos esto parece ser suficiente para llamar arte a toda obra que produce, este artista también ha realizado varios trabajos de Hamparte, como por ejemplo su *performance* en la que se da un paseo por las calles de Nueva York completamente cubierto con carne cruda. Las múltiples capas de carne produjeron contornos abultados y parecía un superhéroe desollado. Finalizaba la *performance* lanzando al aire una paloma blanca viva. Unas décadas más tarde veríamos a la cantante Lady Gaga con un traje de carne cruda en los MTV Video Music Awards.



Hay que aclarar que la palabra «Hamparte» no es un insulto: es una manera de definir las obras que cumplen con las premisas del *Manifiesto*. Y tampoco podemos confundir una obra de arte de baja calidad con una obra de Hamparte. Un

cuadro de un principiante podría ser una obra de arte de perfil bajo y una obra que consiste en una fecha pintada en blanco sobre un lienzo negro es una obra de Hamparte aunque la haya realizado el artista japonés On Kawara, fallecido en 2014 y de reconocido prestigio en las élites de este mundillo. Este artista comenzó a realizar sus «pinturas de fechas» el 4 de enero de 1966 y consisten simplemente en pintar la fecha (por ejemplo, OCT.31.1978) del día en el que se ejecuta, en letras blancas simples sobre un fondo oscuro. No sé si alguien puede pensar que esta acción es tan extraordinaria como para poder considerarla como arte de primer nivel, pero parece que sí. Son muchos los museos de todo el mundo que han acogido sus trabajos a lo largo del tiempo. Desde el Museo de Arte Moderno de Nueva York, el Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles, el Museo de Arte de Dallas y el Museo Guggenheim, entre otros. A mí me parece una idea tan simple, tan vacía, tan sencilla y tan ingenua que no puedo pensar en compararla con obras de artistas contemporáneos suyos como Francis Bacon o Louise Bourgeois. Y mucho menos aguantan la comparación con las obras de Goya o El Bosco. Para mí eso es Hamparte.

Estamos asistiendo al desarrollo de lo que entendemos como arte contemporáneo de una manera simplemente contemplativa. Pocas son las miradas críticas que nos hacen dudar sobre las diferentes ramas de este árbol que crece ante nuestros ojos dando frutos muy sabrosos, pero también otros podridos. Aunque en este ensayo abordo el Hamparte sobre todo desde el punto de vista de la expresión plástica, también se manifiesta en

muchas disciplinas como pueden ser la música, el cine, los videojuegos, etc. Pero esto lo veremos más adelante.

El talón de Aquiles de todo aquel que defiende cualquier cosa como si de una obra de arte se tratase es la ambigüedad del concepto
«arte». Y esto es algo que el Hamparte no niega. Solo apunta a la reflexión sobre los objetos llamados «obras de arte» que se hacen valer sin que para su creación se requieran ni esfuerzo ni talento. La naturaleza del arte es ambigua, pero no el valor económico que se le da a los objetos como objetos mismos. Esta clase de arte, que puede ser hecha por cualquier persona de cualquier condición, sería suficiente para que nos planteásemos si su valor debería o no ser elevado. No entro en juicios conceptuales de qué puede o no ser arte. Claro que puede ser arte, pero sería un tipo de arte carente de valor económico y de simple solución intelectual. En este caso, Hamparte. El estándar de calidad de estas obras puede ser alcanzado sin necesidad de dedicar mucho tiempo a su concepción, sin contar con conocimientos previos respecto a técnicas y sin tener especiales habilidades para su ejecución, y es por esto que estaríamos frente a una pieza poco valiosa. No sería muy aventurado decir, entonces, que el valor económico de una obra recaería en la idea genial, o al menos trabajada conceptualmente, en el conocimiento sobre la técnica utilizada y en las habilidades y el esfuerzo propios y necesarios para que la obra se lleve a cabo con éxito. Imagínate esto
mismo en otras disciplinas, por ejemplo en el campo de la arquitectura. ¡Cuántos edificios se habrían caído ya si tan solo una de estas premisas no se hubiesen cumplido!

Respecto a las ideas de Avelina Lésper sobre el arte V. I. P. (Vídeo, Instalación y *Performance*), son muy cercanas a las mías pero diferentes en su núcleo. Se puede decir que el arte es una manifestación de la inteligencia humana. Aquí podemos caer fácilmente en una trampa filosófica: ¿qué es la inteligencia humana?

¿Era acaso más inteligente Quevedo que Kim Kardashian? ¿O son inteligencias distintas? Lo que en la práctica es evidente en el terreno filosófico es de difícil justificación, y es en ese borroso y oscuro terreno del pensamiento donde se defienden los hampartistas. Por otro lado tengo que decir que las continuas descalificaciones que realiza Avelina en algunas de sus intervenciones y la radicalidad al decir qué es y qué no es «arte» según su criterio imprimen a sus argumentos la misma validez que los que dicen justo lo contrario:

«Esto es arte porque lo digo yo». Pues bien, yo no intento señalar si una cosa es arte o no es arte, sino cuál es el criterio con el que se le da valor al arte. Es aquí donde mi teoría cobra sentido, cuando expongo que el Hamparte no debería tener prácticamente ningún valor en el mercado. No se trata de negarle el valor intelectual, si se quiere. Pueden escribir largos textos justificando que un vaso de agua medio lleno es una reflexión sobre lo divino y lo humano. Claro que sí. Lo que digo cuando señalo una obra como Hamparte es que el valor económico de su concepto no está justificado en la materialidad de la obra. Esto no ocurre con los diamantes, por ejemplo. No dejan de ser piedras, pero su valor radica en lo difícil que resulta conseguirlas, en el proceso tan complejo que se requiere para su talla. No en vano Damien Hirst hizo su calavera en platino

incrustada con ocho mil seiscientos diamantes perfectamente cortados y pulidos en un intento de unir estos dos conceptos, pero erró desde mi punto de vista, ya que su esfuerzo estuvo en la búsqueda de artesanos experimentados que lo realizasen. Lo único que él aportó fue el dinero y la idea, que por otra parte me resulta llena de lugares comunes y tiene similitudes con anillos y otras joyas que se han realizado a lo largo de la historia e incluso de las decoraciones que encontramos en figuras funerarias
de otras épocas. *For the Love of God* (*Por el amor de Dios*) es el título de la pieza y tuvo un coste de producción en torno a los veinte millones de euros. El precio de venta de esta obra de Hamparte fue de setenta y dos millones. Por la simple mirada del supuesto artista este objeto aumentó considerablemente su valor económico. La calavera fue adquirida por un grupo de inversión no identificado, aunque poco después se supo que uno de los integrantes de ese grupo era el propio Hirst. Yo creo que contribuyó a la compra de su propia obra por miedo a que todo el sistema hampartista se derrumbase. Entonces sí que podríamos haberle oído decir con cara de estupefacción: «¡Por el amor de Dios!».

La posibilidad de la comprensión de un concepto se encuentra en la capacidad intelectual de la persona que lo interpreta, es decir, que depende de los conocimientos o las diferentes experiencias vitales el que una misma cosa adquiera diferentes significados. Lo que para una persona puede ser la figura de un hombre gordo con cabeza de elefante y una rata a sus pies, para otra nacida en India representa al dios Ganesh. Por lo tanto hay que admitir que no se le puede asignar un precio al concepto. Se

le puede asignar un precio a la obra, donde se manifiestan los conceptos del tiempo de realización, de la mayor o menor maestría en la técnica e incluso la calidad de la idea. Todos estos son los elementos determinantes que le dan ese valor económico a la obra. Por eso lo que se vende es la obra, o por llamarlo de otra forma, el objeto que contiene dichas premisas. Lo que pretenden los hampartistas es seguir vendiendo el concepto a precio de oro. El concepto no se puede objetivar porque inevitablemente necesita de una mente que lo interprete y esa mente no está en el objeto, sino fuera de él. Esa mirada se encuentra en el individuo que observa la pieza de arte, por lo tanto es ese individuo el que aporta dichos valores al objeto. Así pues, habría que pagarle una parte del valor de esa obra a la persona que la contempla o que la interpreta. Sin su contemplación no existiría la obra tal y como se pretende que exista. Por todo esto hay que admitir lo absurdo que resulta fundamentar el precio en el concepto. A la interpretación de alguien no se le puede asignar un precio. Lo subjetivo es invaluable. La comprensión de la cosa no es algo que se pueda o no copiar o
cuantificar. Por eso el verdadero arte es tan valioso. Son piezas únicas y de difícil ejecución. ¿Has probado a hacer algo parecido a *El triunfo de Baco* de Velázquez? ¿Podrías tú igualar tanto en técnica como en concepto uno de los autorretratos de Lucien Freud? Pero no te lo pongo tan difícil… ¿Has probado a dibujar con pocos trazos tal y como lo hacía Picasso?

Pongamos como analogía otra disciplina artística. Antes de que existieran las grabaciones la única forma que teníamos de disfrutar de la música era asistiendo a un concierto en vivo. Por

lo tanto nosolo resultaba algo extraordinario, sino que también tenía mucho valor y resultaba costosa su producción. Cuando se crea la escritura musical y un mayor número de personas puede interpretar una misma canción, inevitablemente el valor de la pieza en sí va menguando. Pero el cambio significativo ocurrió cuando se inventaron los artilugios necesarios para que la música pudiese ser reproducida en un lugar y en un tiempo en el que no era necesario que estuviesen presentes ni el autor ni el intérprete. Con la invención de los discos, los casetes y los CD el valor de la música pasó a ser igual a cero. Lo que se compra y se vende es el soporte que contiene esa música, no las canciones en sí. El disco se compraba una sola vez y lo escuchabas cuantas veces quisieras, incluso en compañía. A esto hay que añadir que diferentes tipos de música con valores distintos tienen en el mercado similares precios. Cuesta lo mismo un CD de una superproducción de Madonna que otro mal grabado y peor editado de algún artista *amateur*. No es la obra la que compramos, es el soporte. Y esto no es todo: las mismas canciones de Madonna en una edición diferente, con carátula de cartón y libreto con fotos exclusivas valen distintos precios. ¡Siendo en esencia el mismo producto!

Pero la verdadera revolución vino a finales del siglo XX. El acceso tanto a los medios de grabación como a los de reproducción y soporte era todavía más fácil. Podríamos decir que estaban al alcance de cualquiera. A medida que se hizo posible la facilidad con la que se reproducía y copiaba la música, millones de canciones son disfrutadas, descargadas y compartidas sin necesidad de pagar absolutamente nada. Tanto

es así que, en la gran mayoría de los casos, los músicos tienen que buscar su fuente de ingresos por otros
caminos. Resulta paradójico que lo que menos valor tiene es precisamente la obra creada. Por eso los poetas no pueden vender sus poemas, solo pueden comercializar el libro que los contiene. Y con la red estas prácticas están ocurriendo a niveles inimaginables. Los poemas se copian y pegan en las diferentes redes sociales diariamente y el poeta no recibe nada por ello. Quizás los derechos de explotación de su obra en un soporte tangible, es decir, en un libro, están a su disposición, pero la patente no protege el concepto. Por lo tanto, si yo mismo decido comprar una obra de Hamparte y la reproduzco, esta debería costar el mismo precio que yo he pagado por ella. El concepto sería el mismo. ¿O no? Por esta sencilla regla, si yo decido adquirir la obra de Wilfredo Prieto titulada *Una de cal y otra de arena*, consistente en sendas montañas, una de cal y la otra de arena, cualquier persona podría «robarme» esta obra adquirida por mí sin que por ello tenga que tener conocimientos artísticos ni técnicos. Y posiblemente el costo de su obra sería el de varios sacos de cal y otros tantos de arena. Por no hablar de la cantidad de copias de esta obra que encontraríamos en las construcciones de todo el mundo.

El precio del Hamparte no está sujeto al valor conceptual, más bien tiene que ver con el libre mercado y las prácticas capitalistas. Usa el arte para justificar el alto valor de una pieza cuando dicha justificación es, a mis ojos, carente de sentido. Claro que tú puedes pagar millones de dólares por una cerilla apagada colocada en el suelo, pero no está justificado de ninguna manera y en todo caso sería Hamparte. Que alguien

pague miles de euros por una cadena de latón no significa que mágicamente se convierta en una cadena de oro. Ante esta situación no me cabe más que pensar en la venta de este tipo de obras como un acto de malicia o ambición desmesurada por parte del artista que las vende y de poca inteligencia por parte del individuo que las compra, si es que lo hace como arte y no como un simple objeto especulativo.

Pero ¿dónde empezó todo y por qué? ¿Cómo hemos llegado a este punto? ¿Hay luz al final del túnel?

II
DE DÓNDE VENIMOS Y HACIA DÓNDE VAMOS EN EL ARTE

No haré un resumen detallado de la historia del arte, ya hay muchos manuales donde puedes hacerte una idea de los diferentes caminos, estéticas y movimientos conceptuales y sociales que han hecho posible las diferentes épocas artísticas hasta llegar a nuestros días. Sin embargo, sí diré que desde que vivía en las cavernas el ser humano siempre ha tenido la necesidad de expresarse a través de la plástica. En su ensayo *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mímesis, experiencia estética* lo explica muy bien Wladislaw Tatarkiewicz. No obstante, el siglo XX nos trajo algo nuevo, un cambio que considero significativo para entender todo lo que está pasando hoy en el mundo del arte. Este ha sido la abstracción como fórmula creativa para generar obras que son colocadas a la altura de las de Rembrandt o El Greco.

La historia de la humanidad siempre ha usado la figuración como norma dentro de sus expresiones artísticas. Desde los bisontes que encontramos en las cavernas pintados hace miles de años pasando por las representaciones de los dioses egipcios, los retratos en mármol romanos, las Vírgenes románicas y góticas o los paisajes del Renacimiento, sin olvidar las pinturas orientales, la representación de dioses en la India o el arte precolombino, entre otros, la figuración ha sido siempre una constante. Con mayor o menor grado de fidelidad a la realidad, frecuentemente hemos tendido a la realización de figuras, paisajes y objetos que han sentado su base en lo figurativo. Quizás muchos crean que la invención de la fotografía realmente cambió el mundo de la estética hasta lo que hoy en día conocemos, pero el
hecho es que el progreso hizo posible que el ser humano pudiese experimentar más libremente con la forma hasta destruirla por completo. Ya hablaré más extensamente sobre la abstracción en otro capítulo, pero hay que apuntar que esta aceptación artística, junto a los movimientos sociales y conceptuales que produjo la desestabilización consecuencia de las guerras mundiales y la Revolución Industrial nos llevaron al arte conceptual. Y esto se ha dado de manera excesivamente rápida. Los lugares donde se han expuesto estas obras, otorgándoles así el estatus del que gozan socialmente, son los museos, pero estos son muy recientes. Los museos públicos más notables, tal y como hoy los conocemos, se crearon en el siglo XIX, y ha sido en el siglo XX cuando han gozado de más popularidad y prestigio, aunque se cree que el primer museo público fue el Museo Ashmolean de la Universidad de Oxford

(Inglaterra), que constaba de una colección privada donada a la universidad en 1683. Otro de los más veteranos es el Museo del Louvre de París (Francia), que se abrió al público en 1793. Surgido a raíz de la Revolución francesa, su primera colección estaba compuesta por obras despojadas a la monarquía. Un intento exitoso de democratización del arte por parte de los ciudadanos que seguirá su camino hasta las redes sociales de hoy. En 1819 abrió sus puertas el Museo Nacional del Prado de Madrid (España), una de las mayores pinacotecas del mundo. A estos les seguirían el Museo del Hermitage (Rusia) en 1852, ubicado en lo que fue el Palacio de Invierno de San Petersburgo, y otros como el Museo Metropolitano de Arte en Nueva York (Met), que abrió sus puertas en 1872, o el Museo de Arte Moderno (MoMA), también en Nueva York, inaugurado en 1929.



.Ju EL sviFJo' '|

oe LA AlON

Han sido estos espacios, junto a campañas agresivas de publicidad, los que nos han convencido de que tiene el mismo valor plástico, conceptual y económico el cuadro *Blanco sobre blanco* de Kazimir Malévich que *El beso* de Gustav Klimt. Y es que los museos son muy peligrosos. ¿Te acuerdas de esas gafas sin cristales que ponían los hipnotizadores a la gente que se prestaba voluntaria para ver cosas que otros no veíamos? Las gafas en sí no tenían nada de especial. Era el poder de persuasión del mago el que hacía que la persona hipnotizada viese cosas que no existían realmente, como por ejemplo que el público entero estaba desnudo. Pues eso. Consiguen sobrevalorar las obras hasta el punto de generar interminables colas y aglomeraciones de turistas que, lejos de acudir a disfrutar de una obra de arte, buscan la visita relámpago y el *selfi* para decirles a todos sus amigos y seguidores: «Yo estuve ahí». El testimonio fotográfico como reflejo de que se ha estado en un lugar concreto con una obra en particular es mejor que el disfrute de la misma. El caso de *La Mona Lisa* es uno de ellos. Yo pienso que estamos delante de una de las obras más sobrevaloradas de la historia. Solo se le conocen una veintena de pinturas al autor y precisamente este retrato no es de las mejores. ¿Acaso es *La Gioconda* el mejor trabajo de Leonardo da Vinci? ¿Dónde dejamos entonces sus magistrales dibujos como el *El hombre de Vitruvio*? ¿No tiene más interés su pintura mural *La última cena* por muy deteriorada que esté? ¿Y su magnífico lienzo sin

terminar *La Virgen y el Niño con Santa Ana*? Esto tiene una explicación. Como todo el mundo sabe, la historia de *La Gioconda* es una estrategia de *marketing* que se les ha ido de las manos. No estoy diciendo que sea un cuadro mediocre, pero creo que su popularidad no está en consonancia con su nivel artístico. Desde que se expuso en el Museo del Louvre, *La Mona Lisa* pasaba por una obra renacentista más; pero fue a raíz del robo que sufrió por parte de un italiano chauvinista llamado Vincenzo Peruggia, en 1911, cuando esa obra saltó a las páginas de la prensa de todo el mundo. La publicidad duró más de dos años, antes de que se capturara al cutre ladrón. Vicenzo entró en el Louvre el 21 de agosto de 1911, un día en el que estaba cerrado. Salió con *La Gioconda* bajo el brazo, ya que
conocía muy bien el terreno en el que se movía. No fue casualidad: un año antes, en 1910, este inmigrante italiano entró a trabajar en el Louvre y sabía perfectamente cómo estaba colgado el cuadro y qué tenía que hacer para llevárselo cómodamente, sin que las cámaras de seguridad lo vieran. Bueno, cámaras no, que no existían. ¿Ves qué fácil era robar arte entonces? El hurto ocurrió un lunes y no fue hasta el martes cuando notaron que algo faltaba. ¡Bravo por la seguridad del Museo! Los motivos que le movieron al robo se basaron, en un principio, en su deseo de restituir la obra a su país natal. La policía llegó a culpar del robo al poeta Guillaume Apollinaire y hasta le llegaron a meter en la cárcel un tiempo. Tampoco se libró su amigo, el pintor Pablo Picasso, quien también fue considerado uno de los sospechosos. Ambos resultaron ser inocentes.

Estos acontecimientos calaron socialmente y crearon una nueva visión de este retrato: lo convirtieron en un icono. Corrieron ríos de tinta intentando descifrar la enigmática sonrisa de la señora, inventaron mil historias sobre si el italiano estaba enamorado de esa bella mujer, pero la verdad distaba mucho de todo esto. Aunque Peruggia trató de convencer a todos de que sus motivaciones eran completamente patrióticas alegando que el malvado Napoleón había robado la pintura de su querida Italia y que su misión y compromiso era devolverla a su lugar de origen, su falta de conocimiento acabó por delatarlo. *La Gioconda* fue comprada por Francisco I de Francia en el siglo XVI por una suma considerable de dinero. Además el caco italiano había redactado una lista de coleccionistas de arte estadounidenses para intentar venderla. Peruggia no era ni un estudioso del arte ni un ladrón especializado, pero pensaría que, quizás, era más sencillo robar un cuadro de pequeño formato que *La Libertad guiando al pueblo* de Gericault. Toda esta rocambolesca historia unida a los innumerables homenajes que le hicieron artistas dadaístas y surrealistas como Duchamp o Dalí, junto a la ingente cantidad de *merchandising* que existe, han hecho que sea una de las piezas más famosas del mundo. Y dicho esto, ¿acaso no hay mejores y más notables retratos en la época del Renacimiento? ¿Qué tiene que envidiar *La Mona Lisa* a otros retratos de Tiziano o Vermeer? Yo creo que el Louvre le debe mucho a este ladrón de tercera que
mantuvo oculto el cuadro debajo de la cama de su humilde apartamento, posiblemente muerto de miedo por todo el revuelo que se creó. Peruggia fue finalmente condenado a un año y quince días de cárcel, aunquesolo pasó siete meses y nueve

días. Quizás si este acto hubiese ocurrido hoy día muchos «modernitos» del mundo del arte habrían jurado que se trataba de una *performance* reivindicativa. Así están las cosas.

Este acontecimiento dispararía las alarmas de los que pretendían llenar los museos de visitantes y posiblemente vieron en la publicidad y el *marketing* agresivo el Santo Grial de su idea de negocio. Pero esta sopa es conveniente tomársela poco a poco, para saborearla sin quemarnos la lengua. Ya llegaremos a la revolución que provocó la abstracción, a la bomba nuclear que resultó ser el dadá, a las nuevas tendencias de los grandes empresarios de hoy que se hacen llamar artistas, al absurdo de los surrealistas y a mucho más. Pero empecemos por el impresionismo.


ANTONIO GARCÍA VILLARÁN 2014

/

–

/. /

/

,,,,,,..

tsro rec,u p..0,

QUE ***Lo*** **fr;Tt4**

fN r *srh&mM*

III

LO PEOR DEL IMPRESIONISMO

La época impresionista y postimpresionista nos ha dejado grandes obras de arte, su estética ha influenciado a pintores y aficionados y ha generado colas en salas de exposiciones y museos para poder presenciar en vivo las obras de Auguste Renoir, Édouard Manet, Gustav Monet, Paul Cézanne, Vincent van Gogh o Camille Pissarro, entre otros. Y es más, yo diría que en muchas de las actuales escuelas, academias y facultades de Bellas Artes se enseña a pintar a la manera impresionista, empezando por el círculo cromático y terminando por asignaturas propias como «Pintura de paisaje al aire libre». Curiosamente no se profundiza en el aprendizaje de técnicas del Renacimiento o del románico, pero eso es otro tema.

Al igual que la historia ha silenciado a pintoras impresionistas tan válidas como Berthe Morisot, Mary Cassatt, Marie Bracquemond o Eva González, entre otras, también los caprichos del destino (sobre todo económico) han hecho que artistas como Van Gogh sea considerado como uno de los mejores. Pero ¿cómo llega este niño de
«familia bien» a ser tan famoso en el mundo entero? ¿Cómo es posible que este desdentado por la sífilis, cogida posiblemente por sus múltiples visitas a prostíbulos, haya obtenido tanta popularidad como para llegar a ser uno de los más valorados por la crítica y el público? Ya sabemos que en vida recurría a su hermano Theo para que le enviase continuamente dinero, pues este hombre adulto no era capaz de conseguir lo mínimo que se necesita para vivir. ¿O era demasiado flojo y aprovechado como para hacerlo? El caso es que Vincent es una creación japonesa, es decir, la notoriedad que tiene hoy a nivel mundial se debe a las artimañas económicas de un
adinerado japonés. Es cierto que en Holanda se organizó una exposición no menor en 1905, en el Museo Stedelijk, y que su cuñada movió su obra y publicó sus cartas, pero la notoriedad que tiene hoy es distinta a la que tenía antes. En 1987 se subastó el famoso cuadro de *Los girasoles* vendiéndose por casi cuarenta millones de dólares. Hay que aclarar que este cuadro era solo uno de los diez de girasoles metidos en un jarrón que pintó Van Gogh. También hay que decir que cuatro de ellos los hizo como pinturas decorativas, para adecentar el cuarto donde se iba a quedar una temporada su amigo Paul Gauguin en la casa amarilla de Arlés. Algunos tenían doce girasoles, otros catorce y, aunque en cuestiones de composición eran muy

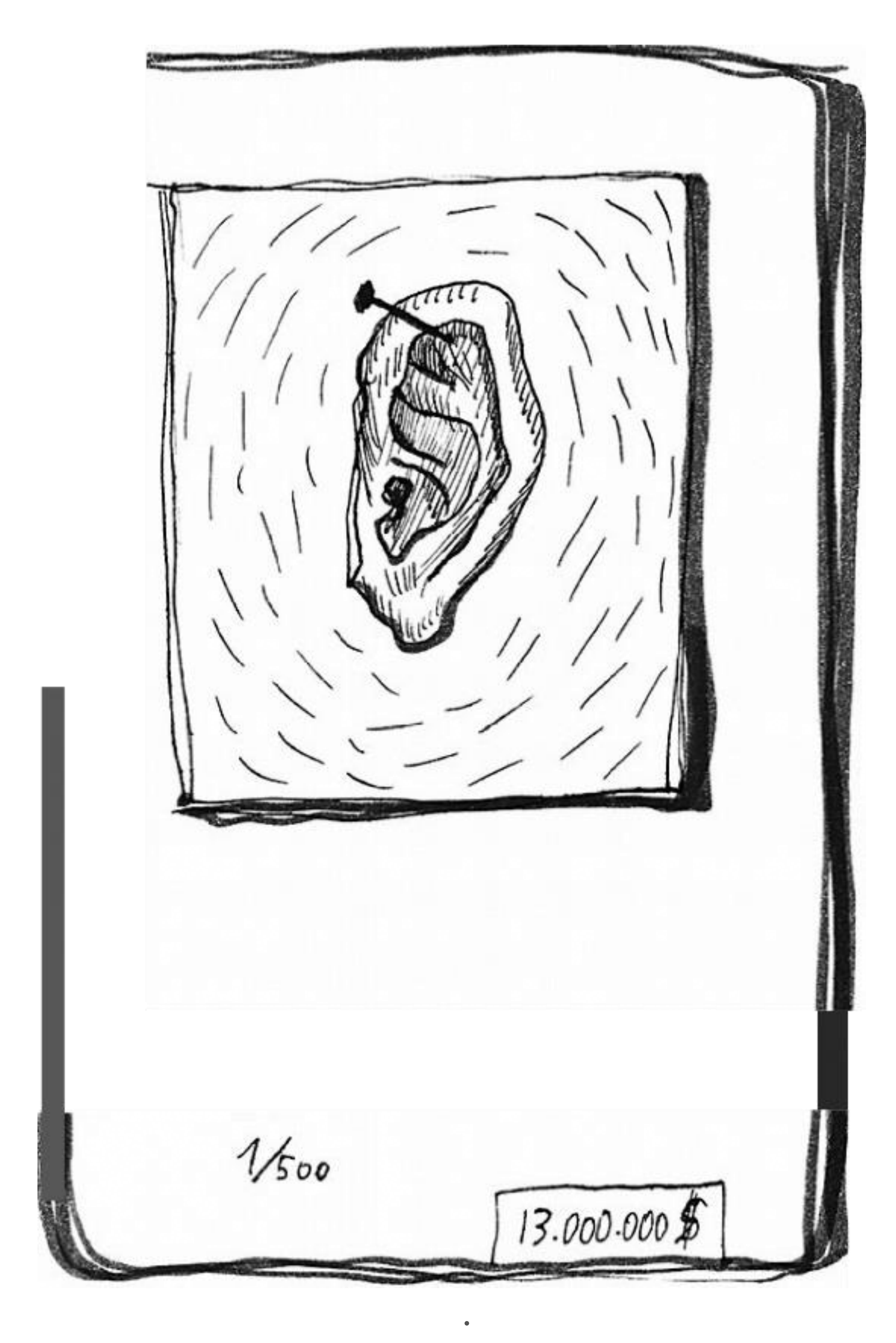
similares, fue uno el elegido como símbolo de la magnificencia de este artista atormentado y bohemio. Yasuo Goto, un multimillonario avispado, realizó esta compra para que muchos cuadros suyos y de su grupo aumentasen de valor. En la década de los años sesenta del siglo XX las obras de Vincent no eran tan conocidas como lo son hoy. El hijo de su hermano, Willem, recordó en una entrevista que creció con esas pinturas colgadas en la casa de sus padres sin ningún tipo de seguridad. Además cuenta que él no tenía llaves de la casa y cuando volvía y sus padres no estaban dejaban abierta la puerta de la cocina.

¿Crees que si las obras de Vincent estuviesen tan valoradas como lo están hoy se lo pondrían tan fácil a los ladrones? Esto contrasta mucho con lo que ocurre hoy. Multimillonarios de toda índole compran obras de Van Gogh como inversión y las guardan en cajas fuertes de grandes bancos. Todo un sinsentido. ¿Acaso las obras de arte no están hechas para que sean vistas?

El trabajo de Van Gogh empieza a promocionarse desde el momento de la muerte del pintor y la culpable de que esto ocurriese fue Johanna van Gogh-Borgen, la esposa de Theo, el hermano de Vincent. Theo van Gogh muere seis meses después que su hermano y es su viuda la que recibe tanto la obra como la correspondencia de los hermanos como herencia. Fue ella la que se encargó de preparar el conocido libro *Cartas a Theo* que tantos de nosotros hemos leído en nuestra juventud y que tanto ha contribuido a engrandecer la figura de Vincent como un gran genio, obsesionado únicamente con pintar, pero que tanto daño ha hecho a la percepción del artista como

individuo egocéntrico, cuyas excentricidades han de ser financiadas por familiares o amigos y sus abusos perdonados en nombre del arte. En cierto modo fue la necesidad la que indirectamente llevó a Johanna a promocionar todo el legado que había obtenido en herencia, pues se quedó viuda y con un hijo al que alimentar. Tenía la casa llena de cuadros y decidió darles salida. Aunque fue su hijo, Vicent Willem van Gogh, el que en 1960 crea la fundación dedicada a su tío y en 1973 inaugura el Museo Van Gogh ubicado en Ámsterdam (Países Bajos), y fue el Estado holandés el que lo propuso. Respecto a lo más importante, la obra, lo tuvo fácil. Aportó más de doscientas pinturas y cuatrocientos dibujos de su propiedad. Con estas y otras acciones Vincent es reconocido mundialmente como uno de los grandes maestros de la historia de la pintura, pero yo creo que no es tanto por la calidad de sus obras como por los diferentes golpes de suerte que ha tenido después de su muerte. Solo pintó con dedicación durante diez años aproximadamente y los manuales hablan de que su producción consta de unos novecientos cuadros (entre ellos cuarenta y tres autorretratos y ciento cuarenta y ocho acuarelas) y más de mil seiscientos dibujos. Estos datos quizás deberían revisarse. Restando los días en los que estaba enfermo, los cuales no podía dibujar ni pintar, más los días en los que viajase o tuviese otros planes, para realizar tan ingente cantidad de obra tendría que haber hecho prácticamente una por día. Y si todo fuesen dibujos, podría ser, pero dentro de la obra de este artista bohemio y atormentado hay cuadros que no se pintan en una sola sesión, y esto lo digo con conocimiento de causa. Pero claro, estos datos alimentan al mito. ¡Y nos gustan tanto los mitos!





0 JlE..:Jft vt ARilStA

Otro dato falso es la idea de que no vendió un solo cuadro en vida. Las últimas investigaciones hablan de pruebas concluyentes que indican que, de momento, puede afirmarse que vendió al menos tres. Uno de ellos fue *El viñedo rojo*, adquirido por cuatrocientos francos por Anna Boch, una pintora impresionista belga miembro del grupo Les XX. También es falso que nunca expusiese sus obras. En el siglo XIX pintores como Gauguin, Cézanne o Seurat exponían sus obras en la tienda de Tanguy, al igual que lo hizo Vincent. En 1890 había expuesto en Bruselas con el grupo de Les XX y ese mismo año volvió a exponer en el Salón de los Independientes de París, donde repitió en 1889, antes de su muerte. Además, ¿quién puede creerse que una persona cuyo hermano es galerista, al igual que él mismo durante un corto periodo de su vida, y cuyos familiares también se dedicaban al negocio del arte, no llegase nunca a realizar una exposición? Desgraciadamente este mundo en el que vivimos, y más el mundillo del arte, se mueve por amiguismo, amistades y favores familiares. No te asustes. Siempre ha sido así.

Theo hizo una serie de veinte litografías de la obra *Los comedores de patatas* y se vendieron todas. Y es que yo sé por experiencia que en la vida de los pintores no todo está documentado y mucho menos las ventas o intercambios de obras a modo de pago por algún bien o servicio recibido. Esto no resta en absoluto el hecho de mi valoración sobre la pintura de Van Gogh. Reconozco que en mi juventud me influyó mucho y cuando miro sus cuadros todavía encuentro nuevas lecturas de muchos de ellos. Y no dejan de ser interesantes. Yo siempre he dicho que prácticamente todo lo que pintaba Vicent eran

autorretratos. Aunque veamos jarrones con flores. En uno de ellos, *Iris*, de 1890, donde podemos apreciar las bonitas pero a la vez tortuosas flores azules colocadas en un jarrón con el fondo amarillo, no puedo dejar de pensar en el uso de los colores complementarios como símbolo del bien y del mal, el Yin y el Yang. Además se puede apreciar cómo una de esas flores tiene el tallo roto y cae entre las demás tocando el suelo. Esa flor es él, que se veía siempre como víctima de la sociedad, como pintor maldito y bohemio, como artista incomprendido. También me parecen autorretratos los campos
pintados con líneas torcidas y toscas de color, la noche estrellada y los pájaros negros que vuelan sobre el campo de maíz al atardecer.

El mito que han creado los que escriben la historia ensalzando las bohemias costumbres de artistas como Vincent van Gogh, Toulouse- Lautrec, Paul Gauguin o Modigliani, entre otros, confunden a muchos jóvenes que quieren dedicarse al arte como estilo de vida. Piensan que pueden llevar una vida desordenada, sin otra preocupación que la creación artística, con la única meta de ser reconocidos por la crítica para que su obra sea expuesta en galerías y museos y que los mantengan mientras tanto. Pero eso es insostenible en la mayoría de los casos. Para conseguir realizar una buena obra se necesita mucho trabajo y constancia. Con una vida desordenada y sin una fuente de ingresos adecuada te digo yo que lo único que vas a conseguir es perder el tiempo.

Pero volvamos a la familia Van Gogh. El primero que intentó sacarle partido a las obras de Vincent fue su propio hermano. Él era el que financiaba su carrera, incluso el que potenciaba

encuentros como el que se dio en Arlés con Paul Gauguin, accediendo a pagar todas las facturas de este con tal de que participase en ese intento fallido de comunidad de pintores capitaneada por ese «loco de pelo rojo». El propio Gauguin escribió en una carta dirigida a Émile Bernard en 1888 que Theo, que también era su marchante, proyectaba alguna cosa con esto de pagarle su estancia en el Midi, y que era muy consciente de ello por su carácter frío holandés. Desafortunadamente Theo falleció poco después que su hermano y no pudo llevar a cabo sus planes. Curiosamente lo mató la enfermedad que también contrajo su hermano: la sífilis. Me pregunto si ambos irían juntos a los burdeles. Juntos como hermanos, muy bíblico todo.

Otra de las ideas que se han grabado a fuego en la mente de muchos proyectos de artistas es la estética del sufrimiento heredada de los hijos de finales del XIX y principios del siglo XX. Lo que ocurre es que en la mayoría de los casos se ha exagerado. Vincent no se cortó realmente la oreja, fuesolo el lóbulo. Y tampoco está claro que fuese por amor a una prostituta. Corren diversas teorías sobre este tema. Una de ellas apunta a la violenta pelea que mantuvo con Gauguin la
noche de los hechos. El pintor de las mujeres tahitianas era conocido por su destreza con el arte de la esgrima y por su fuerte carácter y fortaleza física. Así que pudo ser él y no el propio Van Gogh el que le hizo el corte.

Tampoco es verdad que haya que estar loco para poder pintar obras geniales. Pintó sus mejores cuadros «pese» a que tenía esos desagradables ataques de esquizofrenia, y no «porque»tenía esos ataques de esquizofrenia. Cuando lo ingresaban le resultaba imposible pintar. Ni siquiera la teoría de

que se suicidó está completamente clara. Los investigadores y escritores Steven Naifeh y Gregory White-Smith llegaron a la conclusión en su libro sobre la vida del artista, publicado en 2011, del posible hecho protagonizado por dos jóvenes de la localidad, amantes de las pistolas, los cuales se encontraban jugando cerca de él y le dispararon accidentalmente. Como Vincent los conocía y no quiso cargarlos con esa culpa decidió contar los hechos de otra manera. Lo que no se esperaba nadie es que Van Gogh muriese tres días después.

A la obra de este pintor se la ha valorado en calidad por encima de la de sus contemporáneos Paul Signac, Cézanne, Monet o Seurat, teniendoestos un mejor uso del color en todos los sentidos. Toulouse- Lautrec superaba en la práctica del dibujo nosolo a Vincent, también a la mayoría de los impresionistas. Y la maestría que demostraron en cuestiones de composición y oficio artistas como Manet, Berthe Morisot, Eva González o Mary Cassatt colocan a Vincent van Gogh como el peor de su grupo. Pero parece ser el más famoso. Y todo debido a las falsas historias que se han creado sobre su vida. Si comparásemos sus obras de manera pragmática con la de sus contemporáneos veríamos que es cierto lo que aquí expongo.

Otra de las trampas etimológicas de los movimientos artísticos, además del florecimiento desmesurado de los «ismos», es la terminología empleada, que cada vez se especializa más haciéndose en muchos casos inabarcable y confusa. Este es el caso del impresionismo y el postimpresionismo, por ejemplo. Para mí ambos serían la misma cosa, esto es, impresionismo. Por mucho que los críticos

intenten diferenciar entre estos dos conceptos, no paran de contradecirse. Si los objetivos que buscaban los impresionistas estaban basados en el estudio de la luz y el uso de colores puros y complementarios, si pintaban en su mayoría paisajes al aire libre,
¿dónde entrarían Toulouse-Lautrec y Edgar Degas? Ellos trabajaban escenas de interior. Toulouse-Lautrec es conocido por sus dibujos y carteles de la farándula que conformaba el Moulin Rouge y Edgar Degas pintaba bailarinas de tutú en diferentes escenarios cubiertos. Y si afinamos más, los carteles de Toulouse-Lautrec se parecían más a las populares estampas japonesas, que tan de moda estaban en esa época, que al gusto impresionista. Incluso se podría decir que su técnica es contraria a la del impresionismo. Si la base de este movimiento es la luz y la luz produce sombras, los personajes que protagonizan los carteles de Lautrec carecen de estas características. Están realizados con tintas planas. También hay que tener en cuenta que todos se conocían, incluso llegaron muchos a vivir en el mismo barrio. Eran contemporáneos. ¿A qué viene tanto encasillamiento? Opino que este es otro de los motivos por los cuales la gran mayoría de personas piensa que es muy difícil saber de arte, cuando es todo lo contrario.

Y es que a la opinión pública le gusta mucho el salseoy lo *freak.* Si te cuentan que Toulouse-Lautrec era un enano que sufrió de pequeño una terrible enfermedad de los huesos que lo llevó a estar postrado en la cama durante meses y que sus padres, aristócratas, contrataron a un médico que le aplicaba sus métodos experimentales a base de descargas eléctricas e intentaban estirarle las piernas con correas y otros artilugios que

parecían sacados de la época de la Inquisición española, seguro que muestras más interés por ver lo que pintaba. Si además te cuento que vivió durante años en un prostíbulo, que envió varias obras a un tío suyo y de la vergüenza que sintió al verlas las quemó, o que bebía absenta compulsivamente y que su madre tuvo problemas para que, una vez muerto, una institución acogiese su obra porque nadie la quería (ni siquiera el Museo del Louvre, que fue el primero en rechazarla), ya tenemos casi todo el trabajo de *marketing* hecho. Esto parece motivo suficiente para aumentar de valor sus creaciones hoy. Y aunque en este caso pienso que la calidad de sus obras sí es notable, el poso que deja este tipo de relatos genera mucha confusión tanto en el espectador como en los futuros artistas.

Parece que si no estás atormentado nunca podrás llegar a ser un verdadero artista, como Modigliani, por ejemplo. Pero si pensamos en Renoir, Cézanne, Berthe Morisot y en muchos otros y otras, no llevaron este tipo de vida y, sin embargo, han dejado obras de excelente calidad. Son estas cosas a las que yo llamo lo peor del impresionismo.

IV

LAS VANGUARDIAS Y LOS «ISMOS» COMO INICIO DEL DERRUMBE

Érase una vez un joven e intrépido artista llamado Marcel Duchamp que, cansado de pintar cuadros vanguardistas y, en definitiva, de todo el mundillo del arte que le rodeaba, decidió trolearlos a todos. Cuentan que allá por 1917 presentó un urinario de cerámica, producido en serie y adquirido en una

tienda de Nueva York, a una exposición cuyas bases establecían que se expondría toda aquella obra de arte presentada por el artista que pagase su correspondiente cuota. Él mismo era uno de los que formaba parte del jurado de la muestra, que estaba patrocinada por la Sociedad de Artistas Independientes. El objeto fue rechazado, aunque las bases decían que cualquier obra de arte sería aceptada. El presidente del comité justificó tal acción argumentando que aquello no era una obra de arte, sino de fontanería. Duchamp y su amigo W. C. Arensberg fueron los únicos que apoyaron aquel mingitorio firmado por un tal R. Mutt como pieza artística, encendiendo la chispa del debate sobre qué es y qué no es arte.

En una de las cartas que Marcel Duchamp escribe a su hermana le dice que se ha inventado un nuevo concepto, el *ready-made* u objeto encontrado, y como por arte de magia, como si de una bruja buena de película de Disney se tratase, todo lo que él decidiese o señalase como tal sería convertido mágicamente en una obra de arte. Un día miró en un escaparate una pala quitanieves y dijo: «Esto es arte». Había innumerables palas iguales a esa, ya que estaban fabricadas en serie, como el urinario, pero su simple voluntad convirtió, sin ningún tipo de esfuerzo físico ni intelectual, esa pala común en una obra de arte que sería reproducida en catálogos de todo el mundo. Y colorín colorado, este cuento todavía no se ha acabado.

Según lo que sabemos a día de hoy, el urinario original se perdió. Solo nos queda una fotografía realizada por Alfred Stieglitz. Los más de quince urinarios que se encuentran en diferentes museos del mundo son copias que encargó Duchamp

en la década de 1960, unos cuarenta años después de que ocurriese el incidente del troleo. ¿No te parece una estrategia de *marketing* brillante a la par que barata?
¡Qué manera de ganar dinero y entrar en la historia del arte más inteligente!

Pero el cuento sigue. Hace relativamente poco dos estudiosos británicos, Julian Spalding y Glyn Thompson, han demostrado que el urinario no fue obra de Duchamp. Ni tan siquiera tuvo la idea. Las evidencias dicen que la autora fue una mujer, la llamada «Baronesa Dadá», Elsa von Freytag-Loringhoven, una artista contracultural alemana nacida en 1874. Conocida por sus excéntricas *performance*s y su modo de vida bohemio, realizaba obras de carácter escatológico. En 1917 hizo una obra titulada *Dios*, que consistía en un pedazo de cañería que posiblemente seleccionó de entre un montón de escombros y que recordaba a una mezcla entre trompeta y trombón. Otra obra es la mundialmente conocida *Fuente*, que sería el urinario firmado con el seudónimo de R. Mutt. Ambas piezas formaban parte de una sola idea. La tubería y el urinario mantenían un diálogo, según la Baronesa Dadá, representando al hombre y a la mujer, a Duchamp y a ella. Sobra decir que ellos dos se conocían y compartían ideas similares respecto al arte. En una de las cartas que Marcel Duchamp escribe a su hermana le cuenta que «una amiga, empleando el seudónimo de Richard Mutt, me envió un urinario de porcelana a modo de escultura; como no había nada de indecente no había ningún motivo para rechazarlo». La carta tiene fecha del 11 de abril de 1917. Con este documento queda demostrado que él mismo niega la autoría de la pieza.



Los defensores de Duchamp argumentan que él era muy bromista, que al igual que se disfrazaba de su personaje femenino, Rrose Sélavy, este podía ser otro de sus gags. Sin embargo, yo he leído con atención las cartas y puedo decir que no encuentro en ningún caso momentos en los que Duchamp escriba frases divertidas o monólogos de humor. Tampoco considero que el personaje de Rrose Sélavy tenga nada que ver con hacer reír. Como ejemplo, y volviendo a las cartas de Duchamp a su hermana, en una ocasión le comenta que en su estudio de París se dejó un botellero y le instó a que no lo tirase cuando hiciese limpieza, ya que se le había ocurrido que era un *ready-made*. Pero la carta llegó tarde, su hermana se adelantó o simplemente no lo tomó en serio. El caso es que ese

botellero fabricado en serie, el supuesto objeto original que eligió mágicamente Duchamp como obra de arte, no existe hoy ya que acabó en la basura. De nuevo las piezas que encontramos en los museos son copias realizadas *a posteriori*. Y aunque si bien es cierto que durante
el corto periodo de tiempo en el que Marcel Duchamp se dedicó a pintar y a realizar otras obras de arte nos dejó piezas tan interesantes como su *Desnudo bajando las escaleras* de 1912, en el cual rozaba los límites entre el cubismo, el futurismo y el dadaísmo, acabó dedicando la mayor parte de su tiempo a la promoción de su obra antigua y a la colocación de sus piezas en colecciones privadas y museos de todo el mundo. De esta forma se aseguraría la inmortalidad. Aunque a veces se dejaba llevar por el entusiasmo y caía en su propia trampa. En una de sus cartas dijo que la historia se escribe con fantasía. Y de eso él tenía mucha. Pero la jugada le ha salido bien, al menos hasta el día de hoy. Yo pienso que Duchamp empezó haciendo Hamparte útil pero acabó cayendo en las redes del mercado, quizás por necesidad, quizás por puro egocentrismo, y consiguió convertirse en un hampartista puro al intentar hacernos creer que todo lo que él producía, a veces con su simple mención, se convertía en obra de arte.

El dadaísmo se inició como ataque a la burguesía, a la cual hacía responsable de la Primera Guerra Mundial. Atacaban «la belleza» para meterse con la clase alta, pero ha sido esta clase alta la que ha conseguido ridiculizarlos a todos consiguiendo que la crítica más conservadora los ensalce como tronco fundamental del arte contemporáneo. ¿Y cómo lo han conseguido? A base de dinero. Colocando sus obras en salas

bien iluminadas, con entradas a diez euros y convenciéndonos socialmente de que se trata de obras de arte muy importantes y muy caras. «Solamente el necio confunde valor con precio», que dijo Antonio Machado, pero ¿quién no los confunde hoy en día? ¿Acaso al tumbar un urinario desaparecen sus cualidades? Es el mismo urinario en otra posición. ¿Quién no ve un mingitorio de porcelana ahí? Es difícil no ver un urinario cuando lo que se nos presenta es un urinario. Si ponemos a una persona haciendo el pino-puente, ¿no vemos a una persona? ¿Vemos acaso la figura de un árbol con las ramas secas por el calor del desierto? ¿O quizás vemos a una persona en una posición poco habitual? Y el cuento se ha acabado. Pero no la historia.

Hay más de quinientos manifiestos artísticos, entre los que figuran el futurista, el surrealista, el dadaísta, el orfista y un largo etcétera.

Son una expresión reivindicativa que nos muestra la voluntad de estilo de un grupo de artistas, que suele ser de tamaño reducido, o de un nuevo movimiento plástico. Algunos son muy similares entre sí, diferenciándose únicamente en ciertos matices. Uno de los más comentados en los manuales de historia es el *Manifiesto futurista*, escrito en 1908 por el poeta Filippo Tommaso Marinetti. El 20 de febrero de 1909 se publicó en el periódico parisino *Le Figaro*. Como todos los demás, este pretendía ser un manifiesto para la renovación total de la cultura y el arte.

No niego que sus intenciones fuesen nobles y gracias a ellos en el siglo XX hemos disfrutado de una verdadera revolución respecto a la estética y a la filosofía del arte. Pero lo que finalmente han conseguido es la diversificación respecto a la unificación que ellos buscaban. Los representantes del

movimiento futurista perseguían la génesis de sus creaciones en el progreso, declarando su gusto por la belleza de la velocidad y los modernos motores, abrazándose a los principios de la llamada «civilización de las máquinas». No fueron los únicos que hicieron el intento de imponer su visión sobre el arte y también ellos erraron. La prueba la tenemos frente a nosotros.
¿Cuántos futuristas hay hoy en la sala?

Otros manifiestos, como el dadaísta de 1918, eran completamente ilegibles y constaban de frases sin sentido, palabras sueltas, onomatopeyas y neologismos que se repetían en una suerte de diseño algo caótico pero no falto de estética. Es muy divertido, aunque tal y como el propio manifiesto nos indica, «dadá no significa nada». Y es curioso que los manifiestos se diesen tan cercanos en el tiempo. ¿Acaso fue una moda? Esta pregunta es retórica. El movimiento que lo dinamitó todo fue el único que no tenía ni tuvo nunca manifiesto: el cubismo. Se podría pensar que Picasso y Braque fueron los que, indirectamente, iniciaron el camino hasta el arte conceptual. Pero el verdadero culpable fue Daniel-Henry Kahnweiler. Ahora diré por qué. Desde que Picasso pegase un trozo de periódico en un cuadro y decidiese que eso era pintura, es decir, que no se trataba de un trabajo manual, se difuminaron todas las barreras, se rompió la tapadera de la caja de Pandora.

Hasta entonces los pintores pintaban con pintura. Esto puede parecer muy obvio, pero era así. Braque trabajó como decorador de interiores antes de decidir dedicarse de lleno al arte y esto, unido al interés de Picasso por ser el artista vanguardista más importante del momento, propició el experimento. El artista español tenía que distinguirse del ya aplaudido Matisse y debía

distanciarse de los ya aceptados impresionistas para brillar por sí mismo. Realizó en su taller una de las obras que sin duda cambiaron el curso de la historia, pese a que no le gustó a ninguno de sus conocidos: *Las señoritas de Avignon,* que pintó en 1907. En esta obra pueden verse a cinco mujeres desnudas, presuntamente en la antesala de un burdel, que muestran sus cuerpos en espera de ser elegidas por el cliente. Fondo y forma se confunden en un juego de líneas y colores que le debe mucho a su gran maestro Cézanne, aunque en lo formal se acerca a las imágenes del arte africano que tan de moda se puso en aquellos momentos. Con esta declaración de intenciones quiso el joven Pablo dar un golpe en la mesa, aunque debido al nulo apoyo de conocidos como el poeta Apollinaire, decidió enrollar el cuadro y almacenarlo en un rincón de su taller del bohemio barrio de Montmartre, en París. Es aquí donde entra en escena el marchante alemán Kahnweiler. Este judío visionario quiso comprarle el cuadro *Las señoritas de Avignon* a Picasso y, aunque al principio se mostró reticente, acabó cediendo. Ni siquiera lo consideraba acabado. No solo adquirió esa pintura, sino que también animó a Picasso y a Braque a seguir con sus investigaciones y lo hizo alentándolos espiritual y económicamente. Compró muchas de las obras cubistas que realizaron, incluso aquellas en las que pegaban papeles de pared o de periódico y colocaban letras como si de un cartel del Moulin Rouge se tratase. Esa fue la chispa que encendió el fuego. Desde que un material de los considerados innobles pasó a ser aceptado como parte de una obra de arte, los que vinieron después empezaron a estirar la cuerda. Si un papel pegado forma parte de una obra, ¿por qué no aceptar obras solo de

papel pegado o sin pegar y ponerlas al nivel de las esculturas de mármol? Si usamos cartones para hacer esculturas,
¿por qué no usar un inodoro como obra de arte? Si cualquier objeto puede ser arte, ¿por qué no hacer arte sin objeto? Se vinieron arriba.

V

EL ARTE DE LOS LOCOS COMO BASE DEL SURREALISMO

Una de las constantes en la percepción que tiene la mayoría de la gente sobre los artistas, además de su genialidad, es que están locos. Aunque es cierto que algunos han llegado a estar internados en instituciones psiquiátricas, como por ejemplo la surrealista Leonora Carrington, la escultora Camille Claudel, el conocido como «pintor de los gatos» Louis Wain, la pintora naíf Séraphine Louis o el propio Vincent van Gogh. Otros se han hecho los «locos» y han aprovechado sus salidas de tono para alimentar este falso perfil, como es el caso de Salvador Dalí. Lo más interesante de este tema es ver cómo algunas corrientes artísticas han bebido directamente de las imágenes generadas por los enfermos mentales reales para presentarnos obras similares como si de originales propios se tratasen. Yo mismo he podido ver algunas de estas obras durante los tres años que estuve en la cárcel.

Al terminar la carrera trabajé durante tres temporadas como profesor de dibujo en el Centro Penitenciario de Sevilla y tuve la oportunidad de visitar en varias ocasiones el psiquiátrico penitenciario, esto es, el lugar donde mantienen presos a los

enfermos mentales con delitos de sangre. Homicidios, violaciones o robos son algunas de las infracciones por las que también se les condenan, privándolos de libertad.

Al igual que el resto de presos, ellos también tenían un taller de pintura dentro de su módulo. Lo que pude ver cuando visité sus instalaciones fueron obras que, en su mayoría, tenían un nexo común: que ellos nunca se equivocan. Lo tienen tan claro en su
mente que si deciden colocar un tono concreto de azul, verde o rojo en el cielo es porque en su cabeza ese es el color exacto que tiene el cielo. Asusta, ¿verdad? En ese taller no encontré tantas obras como para poder hacer un estudio exhaustivo del arte de los locos, pero sí hubo alguien que lo hizo. Hans Prinzhorn (1886-1933) fue un psiquiatra e historiador de arte alemán que en 1919 se convirtió en asistente del psiquiatra Karl Wilmanns en el Hospital Psiquiátrico de la Universidad de Heidelberg. Le encomendaron ampliar una colección de arte creada por enfermos mentales que inició Emil Kraepelin. En 1921 ya había reunido más de cinco mil obras estudiando alrededor de cuatrocientos cincuenta casos. Publicó un libro que a mi entender es fundamental para explicar la estética de las vanguardias del siglo XX: *Expresiones de la locura: el arte de los enfermos mentales*. Artistas como Paul Klee y Kandinsky descubren el libro en el momento en que daban clases en la Bauhaus y es inevitable observar las innumerables coincidencias que se pueden encontrar entre los dibujos de esos enfermos mentales y los de estos dos artistas. Yo me pregunto si llegó incluso a influir en las teorías que dejó escritas Kandinsky en sus libros *De lo espiritual en el arte* o *Punto y línea sobre el*

plano, ya que el propio Prinzhorn señala en su libro que alguno de los garabatos que realizaban los locos eran el reflejo de un grito o de un color concreto. ¿Acaso la abstracción no sienta algunas de sus bases en estas ideas?

Alfred Kubin, el artista de la República Checa que vivió la mitad de su vida en un castillo del siglo XII y que dibujó como nadie las pesadillas más oscuras sacadas del subconsciente del ser humano, conocía personalmente al doctor. Su interés era tal que llegó a visitar en distintas ocasiones la colección de Heidelberg y, si analizamos sus trabajos comparándolos con los dibujos que ilustran el libro, podemos comprobar cómo algunos seres dibujados por Kubin tienen un enorme parecido con los que salían de la impulsiva imaginación de los enfermos mentales. En multitud de ocasiones pueden verse composiciones de cabezas que parecen estar pegadas unas con otras, miradas esquivas e inquietantes, dientes apretados y expresiones en los rostros dibujados por los internos que nos recuerdan a los oscuros dibujos de Alfred Kubin. Aunque es notoria la personalidad y maestría del ilustrador de Bohemia, la historia del arte se escribe en base a las influencias que unos reciben de otros. A su vez, la obra de Murnau, uno de los cineastas más innovadores y representativos del expresionismo, no se explicaría sin la influencia de este ilustrador expresionista.

Esto no tiene nada de malo. Lo que ocurre es que algunos no solo se inspiraron, sino que prácticamente copiaron, plagiaron e hicieron pasar por ideas propias algunas de las obras de los internos. Fueron los surrealistas los que más se aprovecharon de las conclusiones e imágenes vertidas en el libro del arte de

los enfermos mentales. Max Ernst lo llevaba bajo el brazo cuando conoció al grupo de los surrealistas. Y su pareja, Leonora Carrington, llegó a estar ingresada durante medio año en un sanatorio de Santander, en España. El libro de Hans Prinzhorn llega a manos del grupo encabezado por André Breton dos años antes de que redactase el primer manifiesto surrealista en 1924 y se convirtiese en algo similar a la Biblia para los iniciados en este movimiento vanguardista. Este parece ser un secreto muy bien guardado, o bien algo que se ha diluido con el paso del tiempo, pero la verdad es que las exposiciones de los artistas surrealistas estaban compuestas por obras de los integrantes del grupo, además de otras realizadas por enfermos mentales: dibujos y pinturas originales pintadas por ellos y ellas. Los abanderados del movimiento hacían pasar estas obras por las de artistas anónimos, fundiéndose así unas con otras para generar esta ilusión que nos vendieron como algo innovador y revolucionario. Fue tal la influencia en los diferentes grupos vanguardistas que Nina Kandinsky, la viuda del profesor y pintor abstracto, cuenta en sus memorias que el famoso almanaque *El jinete azul* contenía imágenes nosolo de Cé- zanne, Delaunay, Picasso, Rousseau o Matisse, sino que también se encontraban trabajos de niños y de enfermos mentales. Todos los monstruos, la fabulosa iconografía, la unión de elementos que en principio no tenían ninguna conexión, la escritura automática, las formas abstractas derivadas de los garabatos que realizaban, el mundo de los sueños, la desinhibición y la idealización del delirio como fuente de libertad máxima para la creatividad es lo que los surrealistas utilizan como núcleo de su movimiento. Algunos críticos

de la época, como es el caso de Mac Gregor, decían que el surrealismo trataba de inventar un arte ya existente, un tipo de creaciones que llevaba muchos años produciéndose en los manicomios.

André Breton escribió en el *Segundo manifiesto surrealista* que: «El acto surrealista más puro consiste en bajar a la calle, revólver en mano y disparar al azar contra la multitud tantas veces como sea posible». ¿Acaso no se llama enfermos mentales a los que realizan este tipo de actos? Al ser Breton un artista lo podríamos considerar como una metáfora, pero sin duda está inspirada en las acciones que protagonizan esos individuos y por las cuales acaban sus días entre cuatro paredes, privados de libertad. Lo que en estos casos se diagnostica como disfunciones y cuyos actos pueden llevar a la cárcel a los individuos que protagonizan estos sucesos vandálicos e incluso criminales, a los surrealistas se les ha aplaudido justificándolos como acciones provocativas. Breton propuso arrojar el cadáver de Anatole France, una gran figura literaria del oficialismo francés de la época, junto con sus libros, al Sena. Y Aragon llegó aún más lejos: «¿Ha abofeteado usted a un muerto alguna vez?». Anécdotas hay a puñados, pero el que más partido le ha sacado al surrealismo como base de su discurso impostado ha sido Salvador Dalí. No es ninguna casualidad que el introductor del libro *Expresiones de la locura* en Francia fuese Paul Éluard, marido por aquel entonces de Gala, la que poco después lo abandonó para marcharse con este joven de Cadaqués.

El llamado a sí mismo «genio» es, como dan a entender en sus libros el marchante Stan Lauryssens[1] o el hispanista Ian Gibson[2], alguien que basaba su vida en hechos en muchas

ocasiones inventados o imaginados. Lauryssens dice en su libro que uno de sus ayudantes, Isidoro Bea, le dijo en una ocasión lo siguiente: «Necesito un óleo sobre tela de grandes dimensiones. Haz lo que te venga en gana»[3]. Esto,unido a sus excentricidades, supuestamente artísticas, donde el mayor exponente era él mismo, ha hecho que la mayor obra de arte de Dalí haya sido la invención del propio Dalí.Aunque Dalí no sería Dalí sin Gala, yo sostengo que fue una invención de ella. Gala era la administradora de todos los bienes del pintor catalán. Desde
que se conocieron, ella fue creando al personaje, dándole forma, modelándolo a su gusto. Incluso el propio Salvador, al final de su vida, firmaba sus obras como Gala-Dalí. Y yo me pregunto: si las obras de arte las conforman la idea y la resolución formal y muchas de esas ideas eran de Gala, ¿quién sería realmente el creador o creadora de las mismas? A lo largo de su vida como artista excéntrico se convierte en una especie de marioneta de Gala. Yo diría que gran parte de su obra fue inducida por ella y también dirigía sus ideas el afán por el dinero. Su compañero André Breton compuso «Ávida Dollars» como apodo despectivo para bautizarlo con un nombre más apropiado para él, usando las mismas letras de Salvador Dalí. Y es que el dinero puede ser el motor para la creación más eficaz que existe, de vez en cuando. Esto lo digo con amargura. Entiéndase.

En su libro *Vida secreta. Diario inédito*,Gala demuestra su ambición y también se puede observar la calidad con la que está escrito, demostrando así que no era una mujer florero que acompañaba al supuesto genio entre los genios. Aunque Dalí también escribía muy bien. Lo decía Gala y también su propio

padre. Tiene libros que, aunque están llenos de mentiras respecto a su vida, son muy divertidos, como por ejemplo *Los cornudos del viejo arte moderno* o *Diario de un genio*, con lo cual demuestra que podía haberse dedicado a escribir con éxito monólogos de humor para *El club de la comedia* o para cualquier programa de televisión de segunda. Yo pienso que habría que estudiar a Dalí como un buen humorista más que como un verdadero genio. Él buscaba la risa conscientemente con sus ocurrencias. Decía de sí mismo que era el mayor payaso del mundo. Y es natural que no tuviese tiempo para dedicarse a la pintura: durante toda su vida estuvo asistiendo a fiestas u organizándolas, protagonizó anuncios de televisión, creó logotipos como el de Chupa-Chups, ofreció innumerables entrevistas en las que mostraba su parte más ridícula y absurda, *performances* hampartistas, etc. Y es que el propio Dalí dejó escrito que no quería terminar como Miguel de Cervantes o Cristóbal Colón, que hicieron cosas muy importantes y acabaron en la miseria. Una de sus premisas era convertirse «… en la medida de lo posible, en ligeramente multimillonario». Y así ha sido. Pero ¿qué precio pagó
por supeditar todas sus acciones a ganar dinero? Que perdió su libertad. Hacía lo que hacía porque sabía que le iba a dar más y más dinero. Dalí no era libre. Y es que Dalí gastaba más de medio millón de dólares cada vez que se iba a Estados Unidos, donde solía pasar la mitad del año. ¿Y de dónde sacaba tanto dinero?

En su libro, Stan Lauryssens sostiene que «el 75 por ciento de los Dalís son falsos falsos»[4] y que uno de sus ayudantes apodado «el joven Dalí» (Manuel Pujol Baladas) declaró:

«Incluso hubo una época en que Sotheby´s y Christie´s vendían mis acuarelas falsas». Él mismo se dedicó varios años a vender esas falsificaciones. El caso es tan enrevesado que el propio Stan llegó a comprarle obras a su marchante, el conocido capitán Moore, en su propio estudio, que finalmente eran falsas.

Yo creo que Dalí le tenía mucha envidia a Picasso, ya que este episodio me recuerda mucho a una anécdota que cuenta Heinz Berggruen, uno de sus marchantes, cuando le enseñó un billete de quinientos francos que el Gobierno acababa de emitir. Picasso, después de observarlo un tiempo, dijo entre sonrisas: «Tendrían que nombrarme ministro de Finanzas. Así salvaría al país del caos económico». Todos se le quedaron mirando con asombro. «Es muy sencillo —dijo—: en dos segundos puedo duplicar el valor de este billete de quinientos francos». Entonces sacó un lápiz del bolsillo y realizó el dibujo de una diminuta corrida de toros en el espacio en blanco. Lo firmó y se lo devolvió al marchante. Esa misma noche contó la anécdota a un grupo de amigos en un café y les enseñó el billete. Inmediatamente uno de ellos sacó mil francos del bolsillo y se lo compró. Estas acciones que realizaba Picasso de manera natural y para divertirse eran las que Dalí quería emular, pero lo hacía de manera muy distinta. No eran pocas las veces que este artista de Cadaqués pagaba con cheques en los caros restaurantes a los que asistía y tras firmarlos realizaba un dibujito en la parte de detrás. Los dueños de estos establecimientos preferían quedarse con el dibujito antes que cobrar el cheque. El alma del Lazarillo de Tormes estaba muy viva en él.

Dalí explotaba tanto su supuesta locura que en una grabación en la que estaba delante de un espejo y decía con los ojos muy abiertos y

gesto grandilocuente: «Pues yo me pregunto, divino Dalí, por qué soy taaaan y taaan supersticioso. Pues soy taaaan supersticioso…», de pronto, el espejo, que estaba apoyado de cualquier manera en la pared, se cayó y se rompió. Si él hubiese estado realmente loco, seguro que habría seguido con su discurso, pero no fue así. El equipo completo paró la grabación y le dijeron a Dalí que ya no servía. En ese preciso instante, el «divino» Dalí ya no alargaba las palabras. Actuaba como alguien completamente normal y les dijo que aprovecharan que el espejo se había roto para, de algún modo, seguir aumentando su popularidad como surrealista. «Eso es lo bueno de esta emisión», dijo. Con esto comprobamos lo extraordinariamente calculador y frío que era. Se comportó como un hombre de negocios cuya empresa era mantener la mascarada creada por Gala y por él mismo. Un hombre que hacía el gesto teatral de meter el dedo índice en la copa de champagne rosado ante todo aquel que lo visitaba. Cuando el invitado, sorprendido, le decía que si él no bebía, entonces Dalí realizaba esta acción recitando de memoria siempre las mismas palabras: «Yo no bebo, pero meteré mi dedo en el champagne simbóooolicamente»[5]. Este tipo de teatro travieso lo hacía continuamente. El gerente de un hotel en Marbella, que él frecuentaba, narraba cómo el artista se comportaba como alguien completamente normal, tranquilo y sereno, excepto cuando lo reconocía algún turista. En ese preciso instante dejaba lo que estuviese haciendo, que

normalmente era nada, y se revolcaba por el suelo y hacía todo tipo de excentricidades circenses.

Podría haber sido el bufón del régimen de Franco, aunque en cierto modo lo fue. Los NO-DO eran retransmisiones a modo de noticiario que se proyectaban en los cines en tiempos de la dictadura y el que más NO-DO tuvo en aquella época fue Franco, como es lógico, pero el siguiente era Dalí, que apareció en sesenta y un reportajes. No podemos olvidar que aunque Dalí reivindicó hasta su muerte la amistad que tuvo con Lorca y el supuesto amor que se tenían, no es comprensible que apoyase tanto al que en cierta manera ordenó su ejecución: el Generalísimo. En pago a su lealtad obtuvo muchos encargos por parte del régimen, como *El atleta cósmico,* de 1968, para los Juegos Olímpicos de México, y realizó retratos a familiares de Franco, entre los que destacan el de su nieta Carmen Martínez- Bordiú.

Como él quería ser rey, rey de los pintores, amaba la monarquía. Incluso siguió realizando este tipo de encargos para ganarse los favores del régimen. También llegó a retratar al rey de España, Juan Carlos I, en una obra donde la originalidad brilla por su ausencia. La figura del monarca aparece posando con una mano sobre la otra, mirando al frente (curiosamente en la misma posición que años más tarde colocase Antonio López a su hijo Felipe VI en el malogrado retrato familiar que tardó más de veinte años en pintar) y con una ventana en el pecho que muestra un camino que recuerda a los cuadros metafísicos de Giorgio de Chirico. Un crítico de *The New York Times* dijo una vez: «Si no diese a sus cuadros esos títulos tan extravagantes, no merecería la pena ocuparse de la pintura del señor Dalí».

Pues lo que yo digo: que era mejor escritor que pintor. Este tipo de prácticas las han aprendido muy bien otros hampartistas de hoy como Damien Hirst. Su conocido tiburón metido en formol se titula *La imposibilidad física de la muerte en la mente de un vivo*. Quizás en parte ese haya sido el secreto de su éxito, el título. Bueno, eso y la campaña de *marketing* que le hizo su marchante Saatchi. Pero esto es otro tema.

Para afianzar sus ideas Dalí realizó la misma estrategia que los dadaístas. Creó una táctica para justificar sus obras: el método paranoico-crítico, que no es más que otra fórmula absurda de justificar sus creaciones. Este «método espontáneo de conocimiento irracional basado en la asociación y la interpretación crítica de los fenómenos delirantes» es lo que hoy se conoce como hacer algo *random*, es decir, aleatorio. Qué genialidad, ¿verdad? Prácticamente toda la obra de este artista está basada en ocho o nueve conceptos que repite durante toda su vida: las figuras blandas, la perspectiva cónica forzada, las figuras cuyo espacio negativo muestra otra imagen, Gala pintada hasta la saciedad, las patas de los animales alargadas, cajones, bastones y huevos, muchos huevos. Al final acaba siendo esclavo de su propio estilo, lo que comparte con muchos artistas del siglo XX como Tàpies, Miró, Chillida, Warhol, Rothko, Pollock, etc. Incluso pictóricamente hablando los cuadros de

Dalí dejan mucho que desear. Anatómicamente, pueden verse errores que realmente lo son, ya que el estudio de los cuerpos es algo que él utilizaba mucho en sus obras intentando conseguir deformaciones basadas en la armonía. Lo que ocurre es que algunos de los dedos que pintaba parecen globos, como ocurre en los murales de su museo. La luz está aplicada de manera

básica, utilizando el color negro para las zonas en sombras y el blanco para aclarar. La mayoría de sus obras carecen de atmósfera ya que aplica el mismo tono y color en muchas de las partes del cuadro. Dalí es el rey del efectismo y de los fuegos artificiales. Este tipo de prácticas las veo continuamente en alumnos que empiezan a pintar en mi academia sin conocimientos previos. Lo que tuvo que ser una gran frustración para él fue saber que nunca podría llegar a la calidad de los pintores que él consideraba como los mejores de la historia del arte: Vermeer y Velázquez. Yo creo que Dalí sabía que nunca podría llegar a tener el talento de estos artistas, pero al menos intentó copiar su estética. De Vermeer no se tiene la certeza de saber cómo era su rostro, ya que no hay ninguna imagen concreta en la que estemos al cien por cien seguros de que fuese él, pero sí tenemos algunos retratos de Velázquez. Dalí copió su bigote y el pelo relativamente largo de uno de sus maestros. En su delirio fingido pintó su famoso *Cristo de san Juan de la Cruz* (cuya idea fue sacada de la miniatura ovalada realizada por san Juan de la Cruz entre 1572 y 1577 de un dibujo de Cristo crucificado) visto desde arriba. ¿Quería hacernos creer que estaba a la altura del de Velázquez? Yo creo que Dalí se creía tan genio que pintó al Cristo como si él estuviese en el cielo, como si fuese él el verdadero Dios Padre.



Dalí también ha resultado ser un revisionista. En su obra *La sardana de las brujas*, de 1918, muestra la misma composición

que *La danza* de Matisse, de 1909. Aunque esta danza es también muy parecida al cartón *La gallinita ciega* de Goya, de 1789. Y a su vez, el cuadro de Goya se parece mucho a *La danza de las ratas*,de 1690, una obra de Ferdinand van Kessel, pintor flamenco barroco. Ya lo he dicho antes, todos nos inspiramos en lo que ya se ha hecho para crear obras nuevas, pero el caso de este artista de bigote puntiagudo (falso también, por cierto) es extremo. Salvador Dalí es un artista de mal gusto, además de ser excesivamente cursi. Podría haberse dedicado a hacer figuritas de porcelana de Lladró o delfines saltando en una playa desierta con una puesta de sol al fondo. A veces no encuentro mucha diferencia entre este tipo de obras y las del supuesto genio. En el catálogo razonado del museo que él mismo creó antes de que Franco muriese, la llamada Fundación Gala- Salvador Dalí, pueden encontrarse obras como su *Pan antropomórfico* de 1932 que, si no fuese por el título, podríamos decir que se trata de una patata alargada envuelta en un pañuelo o bien de una boñiga estilizada sobre fondo rojo. Otros cuadros del mismo año, como sus tres obras tituladas del mismo modo *Huevo al plato sin el plato*, son simples ejercicios formales sin ningún interés ni pictórico ni metafísico. Y es que en sus más de mil quinientas pinturas que supuestamente conforman su legado, sus decenas de ilustraciones para libros, litografías, diseños escenográficos, vestuarios y una ingente cantidad de dibujos, esculturas y proyectos paralelos en fotografía y cine, la calidad brilla por su ausencia en la mayoría de ellos.

Una de sus características más notables es el recurso de cambiar la cualidad de las formas duras para volverlas blandas. Los relojes se derriten y los cuerpos cuya carne se descuelga

nos indican una de las cualidades propias de su obra: la flacidez. La obra de Dalí es blanda. Y hacía mucho Hamparte. No hay más que ver sus *performance*s, donde tira huevos rellenos de color a la cámara, o sus últimas obras, que no son más que pegotones de pintura blanca recién salida del tubo colocados en una madera y poco más. Aun así, el personaje creado por Gala consiguió su objetivo: ser recordado, admirado y
aplaudido, además de vivir como un multimillonario. Se le han dedicado canciones, como la del grupo *Mecano*, que canta cosas como «los genios no deben morir» o «que andamos justos de genios, *eungenio* Salvador Dalí». Y se han realizado exposiciones, catálogos, reportajes en televisión y hasta vídeos en YouTube. Pero a mí, por todo lo que he investigado, Dalí no me gusta.

Volviendo al arte de los enfermos mentales y a su influencia en las vanguardias podemos observar que algunas obras de Max Ernst son prácticamente calcadas a otras que podían verse en el libro de Prinzhorn. Concretamente *Edipo*, el *collage* para la cubierta de la edición especial de *Cahiers d'art* de 1937, que realizó en 1931. Tanto la idea como la composición son tan similares a la acuarela *El pastor milagroso* del enfermo mental August Natterer, realizada entre 1911 y 1913, que abruma. A lo largo de este estudio se puede ver cómo algunas de las obras de los enfermos mentales se acercan incluso a las formas de las esculturas africanas, que posteriormente desembocarían en la creación del cubismo. Posiblemente Picasso y Braque también bebiesen de estas fuentes para impulsar el cubismo. Jean Dubuffet, el inventor del llamado *Art Brut* o arte marginal, término acuñado en 1945 por él para referirse al arte creado por gentes

ajenas al mundo artístico sin una formación académica, fue la base de sus propias creaciones e hizo que saltase a la fama. Él leyó el libro de Prinzhorn y se sintió inspirado. Si bien al principio Dubuffet reunió una colección de obras realizadas por enfermos mentales y empezó a divulgarlas realizando exposiciones y publicaciones, después de la Segunda Guerra Mundial acabó apropiándose de algo que ya existía para hacernos creer a todos que sus obras eran originales y, en consecuencia, entrar así en el gran mercado del arte como ya hiciesen antes los surrealistas. Una jugada maestra que ha llevado al artista a colocar sus obras en los museos más importantes del mundo, como por ejemplo el Museo de Arte Moderno de Nueva York, donde puede verse *La vaca con nariz sutil*, de 1954. Dubuffet es considerado por gran parte de la crítica tradicional como uno de los artistas más importantes de la segunda mitad del siglo XX. Demasiado, diría yo, para este comerciante de vino al por mayor que llegó a amasar tal fortuna con este negocio que pudo dedicarse por

completo al arte. Por cierto, gran parte de sus clientes fueron miembros de la Wehrmacht, las fuerzas armadas nazis que ocuparon Francia entre 1940 y 1944. A pesar de que este vendedor de vino siempre había querido ser pintor, carecía de talento y estilo para serlo, pero consiguió refugiarse en la estética de los enfermos mentales, un tipo de obra que no necesita formación para ser realizada. Con las ganancias que obtuvo en sus negocios con los uniformados de Hitler, Dubuffet se dedicó de lleno a ello y empezó a los cuarenta y tres años a escribir su historia. Nunca es tarde. Jamás se arrepintió de haber contribuido al genocidio de millones de personas durante la ocupación nazi. Muy al contrario, se jactó de ello en sus

memorias diciendo: «Creo en la violencia, la pasión, lo salvaje, la locura… Era lógico dar de beber a los lobos». Desde 1945 Dubuffet recogió y se inspiró en estas obras de los enfermos mentales y fundó, junto a André Breton, Michel Tapié y otros en 1948 la Compagnie d

´Art Brut. La colección contaba con más de cinco mil obras, que se expusieron por primera vez en 1967 en el Museo de las Artes Decorativas de París, instalándose definitivamente en 1976 en el Château de Beaulieu de Lausana. ¿No es esta una excelente campaña de *marketing*?

Hans Prinzhorn estudió Filosofía, Psiquiatría e Historia del Arte. También sabía dibujar y escribía poesía. Solo alguien como él pudo poner en valor las obras de los que habitaban los manicomios. Su sensibilidad le llevó a través del estudio de estas piezas a formular teorías que más tarde interpretarían los artistas de la época para generar movimientos como la abstracción o el surrealismo. El encargo por parte del hospital psiquiátrico en el que trabajaba de la realización de un libro de las obras de los enfermos mentales dio como resultado su obra maestra. Las obras que se muestran en su libro, esto es, pintura, *collages*, elementos textiles, muñecos, textos de escritura automática, otros textos ininteligibles, garabatos de todo tipo y muchas más creaciones compulsivas que no tenían ningún tipo de estímulo académico, han inspirado y siguen inspirando sin duda a muchos creadores contemporáneos. Los llamados «locos» no tenían taller de dibujo o pintura en sus centros y tampoco contaban con profesores que les guiasen. Ni tan siquiera podían acceder a

materiales básicos para trabajar. Sus esculturas eran fabricadas en ocasiones con miga de pan y sus dibujos y pinturas eran

plasmadas con lo primero que tenían a mano. Nada que ver con lo que ocurre hoy. Tanto en los centros psiquiátricos como en las cárceles existen talleres de pintura donde un experto enseña a los internos técnicas e historia para ayudarlos a expresarse. Yo fui uno de ellos. De los profesores, digo.

Podemos pensar que cualquiera que tiene algún tipo de problema mental o que sufre ataques psicóticos o esquizofrénicos puede realizar excelentes obras de arte. Pero esto no es cierto. Una porción muy pequeña de los enfermos mentales realizan algún tipo de creación plástica. El arte no es significativo de estar loco, como nos quieren hacer creer algunos críticos. Y a la inversa: el estar loco no significa que seas artista. ¿Cómo se puede creer que alguien con ataques de esquizofrenia puede llegar a sentarse y escribir un maravilloso poema o pintar una obra maestra? Es por esto que sostengo que la historia del arte, tal y como nos la han contado últimamente, está haciendo mucho daño a los jóvenes que quieren dedicarse al maravilloso trabajo que es la creación plástica. Lo que nos empuja a hacer algo creativo o artístico, según Prinzhorn, son la necesidad de expresión, el instinto de juego, la propensión ornamental, la tendencia al orden, la copia y la necesidad de crear símbolos. Esta última pulsión es la que me resulta la más interesante de todas. Algo que caracteriza mucho la obra de los enfermos mentales es la atribución de una dimensión mágica a un objeto cualquiera. Para ellos un demonio puede ser una piedra común y corriente o bien una escultura humanoide con cabeza de carnero y toga. Ambas, sin distinción, pueden ser consideradas a sus ojos como contenedoras de esa carga simbólica. Ante esta reflexión no puedo dejar de pensar en la

mayoría del arte conceptual actual, donde mágicamente se les atribuyen cualidades a objetos cotidianos que se pueden conseguir fácilmente, como por ejemplo la videoinstalación del artista fluxus Wolf Vostell de 1963, consistente en un grupo de televisores colocados encima de archivadores de oficina que fue expuesta en la Smolin Gallery de Nueva York. O *Manzana* de Yoko Ono. Una simple manzana colocada en un pedestal blanco. Aunque
para esto también nos valdría cualquier otro *ready-made* de Duchamp, claro. Ante este panorama deberíamos preguntarnos quiénes son los locos: ¿los que hacen esas obras o los que les atribuyen cualidades que no poseen? Ahí lo dejo.

VI

LA INVENCIÓN DEL ARTE ABSTRACTO

Un óleo abstracto de Richter se vendió por treinta y nueve millones de euros en 2015. Fin del capítulo.

Bueno, bueno, desarrollemos. La abstracción se diferencia de la figuración en que no representa nada. Al menos no debería hacerlo. Es lo contrario del arte figurativo. Muchos teóricos afirman que la pintura abstracta representa precisamente lo que no es tangible, como por ejemplo los sentimientos, las sensaciones o los sonidos. La música clásica o cualquier otra que no lleve letra no representa nada concreto. Sin embargo, el dibujo de un oso panda representa al oso panda. Lo abstracto puede recordarte momentos vividos, trágicos o felices, pero en cualquier caso dependerá de tus propias vivencias, no de la obra que estés mirando o escuchando. Esto no es todo: una misma

partitura ejecutada por personas distintas habla de cosas diferentes dependiendo del individuo que lo escucha. Espero que no te haya explotado la cabeza todavía. Seguimos.

En el libro de Prinzhorn se nombran algunas líneas o garabatos de los enfermos mentales anónimos que el autor interpreta como gritos de pánico o trazos que él asocia a colores o sonidos concretos. Algunos de ellos llegan a llenar hojas y hojas de cuadernos con figuras geométricas, lo que nos lleva a pensar en las obras de Op Art o de abstracción geométrica. La repetición es otro de los elementos que estos internos realizan compulsivamente en sus cuadernos. Un tipo de repetición regular, mecánica y tediosa, como muchas de las obras de los artistas abstractos del siglo XX. Piet Mondrian, Kazimir Malévich, Tàpies o los azulejos marroquíes podrían encajar perfectamente en esta descripción, repitiendo elementos como la horizontal y la vertical, la cruz o los colores primarios. Hay críticos que afirman que el arte abstracto es la «pintura-pintura», y en cierto modo tiene sentido. Esta manera de entender lo plástico busca la esencia del color, de las formas y de la composición. Al igual que la música instrumental se sirve de sonidos para conseguir armonías que evoquen en nosotros algún tipo de sentimiento o reacción; los colores, por sí mismos, ya nos evocan muchos mensajes. El color rojo, por ejemplo, nos habla del fuego, de la pasión, de la sangre, de la fuerza y de otros muchos conceptos. Si unimos esto a los diferentes matices y tonalidades que tiene este color podemos conseguir un lenguaje que nos lleve a entender mejor la pintura abstracta. Si además usamos formas como el círculo, el triángulo, el cuadrado, las líneas rectas, las oblicuas u otras formas

irregulares y orgánicas que sean lo suficientemente generalistas para que no nos recuerden a una cosa concreta, conseguiremos entender el lenguaje del arte abstracto. Con estas mismas herramientas pueden realizarse cuadros figurativos; todo dependerá del orden con el que los coloquemos en nuestro soporte.

La abstracción como corriente artística surge a principios del siglo XX, aunque si miramos atentamente alguno de sus cuadros más representativos, como puede ser *Cruz negra* de Kazimir Severínovich Malévich, de 1915, podemos observar cómo la cruz es una forma que se ha repetido durante toda la historia de la humanidad, y así la encontramos en vasijas y otros utensilios que decoraban nuestros antepasados. Mucha gente dice de manera despectiva que la pintura abstracta es decorativa. Claro que es decorativa. Es una de las cualidades de las obras de arte. Todo depende de tus gustos. Incluso en Ikea puedes encontrar reproducciones de obras de baja calidad que se usan masivamente para decorar. También la pintura figurativa lo es. ¿Acaso los *Nenúfares* de Monet no son decorativos? ¿Y qué me dices de las mujeres doradas de Klimt? Quizás la diferencia radique en lo artesanal o mecánico que resulta hacer un cuadro a lo Pollock, a lo Rothko o a lo Fontana.

Algunos estudiosos como Cor Blok han escrito su particular *Historia del arte abstracto* en la que nombran a Kandinsky como el creador del concepto. Pero este dato ya ha sido contrastado y no es cierto. En

prácticamente todos los manuales de historia se indica que la primera acuarela abstracta fue realizada por el artista y profesor ruso y fue fechada en 1910. Esta obra es considerada como el

inicio de la abstracción. Pero Francis Picabia ya realizó en 1908 algunas obras abstractas donde predominaban los círculos y los planos de color delimitados por rectas. Hans Schmithals también empezó a investigar en 1900 con un tipo de pintura que roza la abstracción. Y es que, con la invención de la fotografía, los artistas empezaron a buscar nuevos caminos para la representación de las ideas que se alejasen de lo que ya podía conseguirse apretando un botón. Cuando las imágenes generadas por la cámara oscura pudieron ser fijadas químicamente en un soporte sin depender de una persona que tuviese habilidades técnicas tradicionales como el dibujo y la pintura, parecía que ya no se necesitaría a los artistas para generar arte. En el contrato suscrito entre Niepce y Daguerre en 1829 puede leerse cómo tenían la absoluta convicción de poder prescindir de los dibujantes. En este texto histórico se puede leer: «M. Niepce, deseando fijar por un método nuevo, sin necesitar un dibujante, las vistas que ofrece la naturaleza, como resultado de las investigaciones realizadas con este fin conseguido después de realizar numerosos ensayos para comprobar los resultados del descubrimiento. Este consiste en la reproducción espontánea de las imágenes obtenidas con la cámara oscura». Ante este nuevo panorama los pintores buscaron nuevas maneras de conceptuar sus imágenes, iniciándose así el impresionismo, el cubismo o la abstracción. Cuando Vasili Kandinsky supuestamente realizó su primera acuarela abstracta en 1910, ya llevaba diez años pintando. Consiguió credibilidad con la publicación de su libro *De lo espiritual en el arte* y con su labor docente en la Bauhaus. Como más adelante explico, Nina Kandinsky, su viuda, también

contribuyó mucho a la leyenda promocionando la obra de su esposo unos años después de que este falleciera. Esta historia tiene ciertas similitudes en sus metas con las de Dalí y Gala, aunque es muy distinta en el desarrollo de los acontecimientos.

De nuevo una mujer se nos presenta como la primera artista que concibió el concepto de abstracción no solo realizando obras de esta índole, sino que también escribió en infinidad de libretas la base

filosófica de sus teorías. En 1906 Hilma af Klint realizó sus primeras obras abstractas. Ernst Beyeler, el conocido galerista y coleccionista de arte, reconoció en su libro que la acuarela de Kandinsky fue fechada en 1936 y realmente fue realizada en 1914, dato que también fue corregido por el Centro Pompidou de París[6]. Esto significa que hay ocho años de diferencia entre Hilma y Kandinsky respecto a la creación del concepto de abstracción en lo que confiere a la historia del arte.

Nina, la segunda mujer de Kandinsky, administró su obra una vez queeste falleció y se preocupó mucho de dejar constancia. ¿Qué consiguió con esto? Asegurar la inmortalidad de su esposo otorgándole un lugar privilegiado en la historia. Nina se llevaba veintisiete años de diferencia con Vasili y, según sus memorias, fue una esposa sumisa que intentó ayudar a su marido en todo lo posible sin molestarlo. Ella confiesa en este libro que a su lado fue muy feliz. Cuando en 1944 muere Kandinsky, su viuda se transformó por completo. En la década de 1950 empezó a revalorizarse su obra, en gran medida debido a la gestión que hizo Nina, y fue cuando ella empieza a colocar sus pinturas y dibujos en grandes museos de todo el mundo y en prestigiosas colecciones privadas. Y esto lo hizo no solo por amor al arte de

su marido, sino que también la movía su amor por los diamantes. Era una apasionada de estas joyas. Se llegó a gastar grandes cantidades de dinero en piedras preciosas. Es interesante comprobar cómo vivió humildemente toda su vida al lado de Kandinsky y cómo su vida se tornó en otra llena de lujos y excentricidades a la muerte de este. Apasionante.

En una de sus apariciones públicas llegaron a presentarle a Nina Kandinsky a Picasso, el abanderado del cubismo. Vasili nunca llegó a coincidir con él. A ninguno de los dos le interesaba el otro, y esto tiene un porqué. En los tiempos que corrían, donde la fama y el prestigio eran muy importantes en el París de principios de siglo XX para los artistas que querían despuntar, existían dos movimientos artísticos fundamentales que realmente calaron en el panorama artístico: el cubismo y la abstracción. Picasso quiso ser el padre del cubismo, llegando incluso a enemistarse en ocasiones con Braque por este tema, y Kandinsky se preocupó en dejar una obra bastante
extensa, además de varios libros teóricos, que intentaron con éxito señalarlo como el padre del arte abstracto. Pero ambos querían ser los descubridores de la nueva pintura, querían ser las cabezas visibles de la vanguardia. Ambos querían ser los abanderados de la modernidad. Pero ¿cuál sería el movimiento realmente nuevo que perduraría a lo largo del tiempo? Esta era la lucha por la que yo creo que ninguno se interesó por el otro. Quizás se temiesen. Picasso vivía en la abundancia una vez reconocida su «paternidad cubista», pero Kandinsky no conoció el éxito en vida. ¿Temía Picasso perder su trono?

Es bien sabido que a Picasso no le interesaba el arte abstracto, pero también se sabe que a Kandinsky nunca le

interesó Picasso. En una carta dirigida a su amiga Galla Scheyer se queja de cómo Picasso consiguió endosar a los americanos el *Guernica*, argumentando que no era representativo del nuevo arte. A Nina no le gustaba ningún otro pintor que Kandinsky. Ella sostenía que era mucho mejor que Picasso. Aprovechaba cualquier momento para hablar maravillosamente bien de la obra de su marido. Yo creo que si ella viviese hoy sería *youtuber*. Una *youtuber* con unsolo tema: Kandinsky. Catalogó toda su obra y era la encargada de venderla. Se cuenta que tenía incluso una carpeta de acuarelas debajo de su cama. Llegó a demandar a los que escribían cosas de Kandinsky con las que ella no estaba de acuerdo y era la encargada de dictar sentencia cuando aparecía alguna obra sospechosa de ser una falsificación. Dejó escrito que su marido realizó setecientas treinta y ocho pinturas, setecientas treinta acuarelas y un gran número de bocetos y dibujos. La escasez de su obra unida a su necesidad por atesorar diamantes hizo que vendiese cada una de estas piezas a precios bastante altos. Se justificaba diciendo que su esposo era el padre de la abstracción.

Ella era tan astuta como vanidosa. Cuando se le preguntaba por las obras de Kandinsky hablaba con tanta autoridad y pasión que parecía que fuese ella la pintora. Prestaba obras a gente muy concreta con tal de aumentar la fama de su marido. Pero su pasión por las joyas era tal que cuando vendía una o varias obras era porque le habían ofrecido una joya a la que no se podía resistir. Siempre las compraba

en Van Cleef & Arpels, a cuyos dueños llegó a llamar «su familia». Finalmente fue su pasión por estas piedras la que contribuyó a su muerte. Vivía sola en un chalet alejado al que

llamó «Esmeralda». No tenía personal de servicio y una noche entró un ladrón a robar, ya que todo el mundo sabía de su colección de joyas. El ladrón acabó con su vida, estrangulándola. Se llevó las piedras preciosas, pero no cogió ni uno solo de los cuadros de Kandinsky. Nunca se capturó al ladrón. Llegados a este punto no sé si fue el amor que tuvo Nina hacia su marido o bien el amor hacia los diamantes lo que hizo que todos pensásemos que Kandinsky era el padre de la abstracción a nivel mundial. Pero la historia debe reescribirse.

A Hilma af Klint, artista sueca, se le conocen más de mil doscientas obras entre pinturas y dibujos. Ella murió en 1944 y dejó escrito en su testamento que sus obras no debían salir a la luz hasta veinte años después de que ella muriese, ya que no iban a ser entendidas. Fue una auténtica innovadora que realizaba un tipo de arte que dejaba atrás la realidad visible. Nació en Solna, municipio integrado en el área metropolitana de Estocolmo. Fue una de las primeras mujeres europeas que se formó académicamente en arte. Fue apoyada por la Academia una vez terminados sus estudios y le consiguió un taller junto a otros dos compañeros en el barrio artístico y bohemio de Estocolmo. Junto con varias compañeras se dedicó a investigar dentro del mundo del espiritismo y el Más Allá. Hacia 1896 formó parte del grupo llamado «Las Cinco» y se dedicaron a dibujar lo que decían recibir durante las sesiones de espiritismo que realizaban, al igual que hiciesen después muchos surrealistas con la escritura automática. Desde 1906 desarrolló un lenguaje abstracto, apoyado por reflexiones que recogía en sus libretas. En 1925 dejó la pintura por completo para dedicarse a los estudios teosóficos. Murió en un accidente de tráfico en 1944,

dejando a su sobrino todas sus obras, un centenar de escritos y veintiséis mil páginas de notas en un almacén. Cuando el dueño del mismo le llamó diciéndole que tiraría toda esa basura si no venía a recogerla de inmediato, el heredero rescató el legado de la que era llamada la «tía loca» de la familia. Este secreto ha estado guardado tanto tiempo más por dejadez que por otro motivo. Pero la deuda con la historia todavía no se ha

resuelto. En 1986, en Los Ángeles, se mostró por primera vez una pequeña parte de su obra y la crítica se echó a temblar ante la idea de admitir su eterna equivocación. Muchos eran los libros impresos donde aparecía Kandinsky como el padre de la abstracción y había demasiados intereses en juego como para poner las cosas donde realmente debían estar. Pero la verdad siempre sale, aunque tampoco Hilma fuese reconocida cuando su obra fue expuesta en 2012 en el Centro Pompidou de París, ni en 2013 en el Modern Museet de Estocolmo, las Serpentine Galleries de Londres o el Museo Picasso de Málaga. El MoMA se negó a incluirla en su programa de exposiciones debido a las protestas de algunos gestores del museo que consideraron a esta autora como una *outsider*. Y yo me pregunto: ¿*outsider* de qué? Supongo que no querían admitir que algunas de sus obras tenían más valor del que les había otorgado una historia oficial llena de falsos datos. Antes de que la obra de Hilma generara este revuelo (no pudo ver en vida su obra colgada en las paredes de ninguna sala) vio la luz por primera vez en una humilde exposición en 1986 en Los Ángeles. Pero ¿cómo llegó su obra a manos de los que controlan el circuito artístico? El director del Modern Museet de Estocolmo, Daniel Birnbaum, recibió una gigantesca caja de madera en su despacho de la isla de

Skeppsholmen. En su interior se hallaban óleos y acuarelas, estudios botánicos de plantas, flores y semillas junto a incomprensibles diagramas matemáticos, además de unos quince mil cuadernos que documentaban el proceso creativo de esta extraordinaria autora. La historia se reescribe continuamente y Hilma af Klint, poco a poco, está abriéndose paso para ocupar el lugar que le pertenece.

Me resulta muy divertido cada vez que alguien quiere demostrar el valor de una obra de arte o de un movimiento artístico diciendo que «está en la historia». Esto produce argumentos como «esto es un cuadro suprematista» o «esta pieza pertenece a uno de los máximos exponentes del orfismo». A principios del siglo XX todo se hacía así. Un grupo de personas creaba un manifiesto, lo publicaba y se dedicaba a llevarlo por bandera en exposiciones y muestras públicas. Era la moda. Aunque curiosamente uno de los movimientos de vanguardia más importantes del momento no tuviese manifiesto, como fue el cubismo, todos los demás sentaban sus bases en una serie de normas que tenían que ser acatadas para poder pertenecer al colectivo y asegurarse de esta manera un sitio en la historia. Y les salió bien. Esta legitimación no se pone en duda hoy, y yo me pregunto por qué. Ya ha pasado tiempo suficiente para poder digerir todo aquello que llamaron vanguardias. ¿No deberíamos tener ahora sentido crítico para decidir cuáles son dignas de continuar ahí y cuales fueron simplemente banales? ¿Acaso todas esas obras son merecedoras de estar en los museos por el simple hecho de haber pertenecido a un «ismo»? Por esa regla de tres yo puedo inventarme el

«ornitorrincorrosismo» con su correspondiente manifiesto: todo aquel que pinte ornitorrincos rosa pasa a ser miembro automáticamente del movimiento. Todos los ornitorrincos rosa estarían legitimados y serían dignos de ser expuestos y vendidos en importantes subastas además de ocupar su lugar en museos de todo el mundo. El caso es que esto me suena mucho a lo que ocurre con ciertos artistas, como por ejemplo Andy Warhol. Todavía no entiendo cómo existió alguien tan genial cuyas obras, hiciese lo que hiciese, se considerasen tan fabulosamente buenas. Entiéndase el sarcasmo, por favor.

Y es que se puede ver claramente el truco de los «ismos» con el simple hecho de empezar a analizarlos. El rayonismo, fundado en 1913, con su correspondiente manifiesto, estaba encabezado por la pareja rusa formada por Mijaíl Lariónov y Natalia Goncharova. No duró más de dos años en los que estos artistas se dedicaron a pintar cuadros que bebían mucho de los futuristas, que a su vez se inspiraron en los cubistas. Líneas rectas de colores puros pintadas en todas direcciones. Son una suerte de abstracción geométrica que carece de todo el conocimiento que imprimía Kandinsky en sus obras y tienen tan poca profundidad que bastan diez segundos de contemplación para desentrañar sus secretos, si es que los tienen. Ni siquiera llegó a crear escuela, y no me extraña. Supuestamente intentaban pintar rayos de luz, de ahí su nombre, cuyos ritmos secuenciales imitaban las obras del cubismo sintético con la diferencia de sus composiciones simplistas y sus colores primarios.

¿De verdad merecen ser estudiadas estas obras y nombradas como parte de la historia del arte?

Un año antes se había creado el orfismo, movimiento del que dicen, bebe el rayonismo. De nuevo una pareja de pintores, Robert y Sonia Delaunay, unidos a Francis Picabia y Fernand Léger, entre otros. Al ser el poeta Guillaume Apollinaire el que otorgó el nombre a este movimiento hizo que inmediatamente se tomase por bueno. Al relacionarlo con el personaje mitológico Orfeo, conocido por su excelente uso de la lira y por ser el máximo representante de la música y la poesía, encontraron el marco perfecto para presentar sus obras compuestas por círculos y óvalos de vivos colores que parecen ensayos geométricos en respuesta a los cuadros con tonos terrosos y grises del cubismo de Picasso, Braque y Juan Gris. La diferencia principal con los cubistas fue la desvinculación formal de las formas naturales, es decir, la búsqueda de la abstracción. Es curioso cómo de nuevo se le da más importancia a este grupo de pintores entre los que se encuentran también el divertido Duchamp y el checo František Kupka y no se tiene en cuenta a Hilma af Klint, la cual desarrolló obras similares mucho antes que ellos. Tampoco creo que tengan más relevancia que las lecciones que nos dejó la Bauhaus, las cuales todavía hoy se siguen utilizando en gran parte del diseño (véase Ikea o cualquier bazar de barrio) y de la producción artística contemporánea.

Todo es tan disparatado que dentro del orfismo se creó otra rama llamada sincronismo. Stanton MacDonald-Wright y Morgan Russell, dos pintores estadounidenses, decidieron crear este movimiento abstracto que no se diferencia de los demás en lo formal. Lo único que lo distingue es la situación geográfica. Sus cuadros de nuevo son composiciones que pretenden no tener

ninguna similitud con la realidad, usando colores puros y planos geométricos. Es como si hubiésemos simplificado cuadros cubistas añadiéndoles un filtro de color para hacerlos más llamativos. Se podría decir que se trata de un movimiento artístico cuya base no se diferencia mucho de lo que hoy sería un filtro de Instagram. No digo con esto que se trate de obras tan simplistas como las rayonistas, pero no entiendo cómo intentan diferenciar trabajos tan similares. La cosa no se queda aquí: en 1915
se crea en Rusia el suprematismo, que no es otra cosa que la simplificación de los cuadros de Kandinsky. Así es. Aunque la historia hable de que estos artistas encabezados por Kazimir Malévich buscaban la preponderancia de la nada y la representación del universo sin objetos, es decir, la abstracción geométrica, ¿no es lo mismo que hizo Vasili? No me resulta tan importante el conocido cuadro *Blanco sobre blanco*, el cual está compuesto por un fondo blanco y un cuadrado asimétrico pintado de otro tono de blanco en un lienzo de 79 por 79 centímetros. Esta obra pertenece a una serie iniciada por Malévich en 1916. Se quiere vincular con la Revolución de Octubre, con lo cual se politiza una pintura que, desde mi punto de vista, es tan simple que no da ni para eso. Aun así, después de la muerte del artista esta obra fue exhibida en 1935 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, y se añadió a la colección en 1963. Todavía hoy me quedo perplejo cuando alguien me dice con orgullo que ha visto ese cuadro, o cuando veo a los visitantes absortos ante tan asombrosa nimiedad. Sin embargo, ha sido este uno de los movimientos de vanguardia más aplaudidos por pensarse que sentó las bases de la nueva

estética contemporánea y minimalista imperante hoy. Pero digo yo: ¿no era esto lo que hacían en la Bauhaus como ejercicio? Liubov Popova, El Lissitzky y Aleksandr Ródchenko desarrollaron estas ideas cubriéndose de gloria por colocar sus cuadros de abstracción geométrica en los circuitos comerciales del arte. Algunos críticos han escrito que los suprematistas se hallaban en la búsqueda de la supremacía de la nada. Y efectivamente, desde mi punto de vista lograron su objetivo: nada.

Algunas obras de Malévich están compuestas por una cruz negra sobre un fondo blanco; otra es un círculo negro sobre un fondo blanco de nuevo y muchas otras simples variantes que no requieren ningún esfuerzo intelectual ni tampoco ningún conocimiento técnico específico para ser realizadas. Históricamente puede que significasen algo, pero en el momento (también histórico) actual, yo las calificaría de Hamparte. Aquí no acaba la historia. Al poco tiempo, en la Rusia de 1914 se genera otro «ismo» más: el constructivismo. Vladímir Tatlin, Naum Gabo, Varvara Stepánova y, de nuevo, Alexandr Ródchenko, entre otros, dan una mínima vuelta de tuerca a la abstracción geométrica con el matiz de creerse ellos mismos que generaban arte al igual que lo hacían los ingenieros, al pretender construir objetos utilitarios a la par que artísticos. Toda una contradicción.

De aquí pasamos en 1916 al dadá, otro movimiento que no quiso serlo. Ellos pretendían destruir el arte pero consiguieron justo lo contrario. No obstante, con este movimiento tengo que confesar que siento cierta debilidad. Me parece muy divertido aunque haya desembocado en algo tan seriamente denunciable

en nuestros días. Los dadaístas que iniciaron el movimiento intentaron dar respuesta a la barbarie que fue la Primera Guerra Mundial. No se les ocurrió otra cosa que utilizar el absurdo para conseguir sus fines. Querían romper las normas, destruir el arte, zarandear la lógica y ofrecer una alternativa irracional al panorama artístico imperante. Al menos esto es lo que dicen los manuales. Al igual que otras cosas más importantes, este movimiento también empezó en un bar. Hugo Ball montó el Cabaret Voltaire en Zúrich y consiguió atraer con sus ideas excéntricas a toda la crema y nata de la intelectualidad. Eran «niños bien» que podían permitirse hacer lo que hicieron, aunque creo sinceramente que nunca pensaron que sus acciones fuesen a ser tan transcendentes para el futuro de las artes en el mundo. Me inclino a pensar que incluso el modelo de hacer actos culturales en los bares está inspirado hoy en día por esta historia.

El corazón del movimiento no deja de ser algo que yo siempre he sostenido como el germen de la creatividad, esto es, hacer justo lo contrario de lo que estás viendo en ese momento. Ellos se caracterizaron por rebelarse en contra de las convenciones literarias imperantes y por burlarse de las obras de los artistas burgueses. En principio es algo sencillo. Si hoy se escribe de manera tradicional, yo voy a escribir de manera contraria a las leyes tradicionales. Si se escribe poesía atendiendo a la métrica y a la exaltación de la metáfora, yo voy a hacer poemas sin metáforas y sin métrica. Lo que ocurre es que estas son las mismas leyes que rigen el humor.

¿Cuándo se produce la risa? Cuando alguien realiza una acción que, por su narrativa, no esperamos que ocurra. Una caída es esto mismo.
Un tortazo en la cara también. Cuando se nos muestra un pastel de grandes dimensiones y bien decorado, lo último que se te ocurre es que vayas a desperdiciarlo lanzándolo a la cara de alguien. Lo que cualquier ser humano espera es que alguien se coma la tarta, que para eso se ha creado. Si alguien va caminando por el campo todos esperamos que concluya su paseo. Si de pronto aparece un ciervo y lo embiste, o si le caen del cielo mil globos de agua, probablemente provocará en nosotros una gran carcajada debido a que nuestro cerebro no se explica qué ha pasado. Básicamente esto es lo que hacen los dadaístas. Y a mí me divierte mucho, sinceramente. Es por esto por lo que quizás deba estudiarse más bien como un movimiento humorístico y no como algo cercano a las vanguardias artísticas.

La lista de los «ismos» es tremenda: elementarismo, unismo, arte concreto, expresionismo abstracto, abstracción lírica, espacialismo, estructuralismo, arte informal, tachismo, movimiento nuclear y un largo etcétera. Dentro de todos estos movimientos que manosearon el concepto de abstracción hay artistas que han conseguido ser recordados debido a lo reconocibles que resultan sus obras. Cuando se repite mucho una fórmula acaba siendo familiar para el gran público. En nuestros días se le da valor a este concepto en lugar de mirar si la obra es de buena calidad o si aporta realmente algo o no. Cuando vemos un cuadro de grandes dimensiones en el cual se distinguen dos cuadrados de límites difusos y que han sido pintados con distintos tonos de un solo color, inmediatamente

decimos que es un Mark Rothko. Como la gran mayoría, este artista nacido en Letonia no empezó su carrera siendo un pintor abstracto. Sus primeras obras estaban muy influenciadas por el surrealismo y mostraban formas biomórficas pintadas con vivos colores y pinceladas expresionistas. Para mí lo más interesante de Rothko son sus escritos. Era un gran pensador, un filósofo de la vida moderna, y aunque su vocación le llegó a los veinte años, cuando presenciaba una clase de dibujo de desnudos en el Art Students League de Nueva York, desarrolló su carrera en torno a las artes plásticas y no a la filosofía. Llegó a ser profesor de pintura y escultura en arcilla en la Center Academy de Brooklyn en 1929 y estuvo impartiendo clases veintitrés años. Conoció el éxito con sus pinturas abstractas pero sus días acabaron trágicamente. Se suicidó en 1970 debido a un episodio depresivo que lo llevaba a consumir antidepresivos además de grandes cantidades de alcohol. De nuevo la vida del atormentado artista parece gustar al mundillo del arte. Una muerte trágica vende mucho pero no debería justificar la obra de nadie. Yo pienso que sus obras están sobrevaloradas, pero tengo que admitir que sí he sentido algo cuando he visto en vivo y en directo alguna obra suya. Quizás sea todo sugestión o quizás llegó a hacer un tipo de abstracción con la que consiguió su objetivo. De cualquier manera, siempre vemos las obras de Rothko en pantallas de móvil o en libros de texto y son piezas que no pueden apreciarse en ese formato. Lo que se consigue con esto es aburrir inmediatamente a todo aquel que intenta profundizar en su trabajo. Aunque también admito que ver muchas obras de este autor puede resultar algo tedioso y que su discurso podría haberse dicho con media docena de cuadros, no más.

Es común escuchar que cuando te colocas delante de una de las obras de gran formato de este artista irremediablemente te metes dentro del cuadro, metafóricamente hablando. Esto ocurre con cualquier cosa de gran tamaño que esté delante de ti. Por ejemplo, no es lo mismo ver una postal de un paisaje montañoso que estar en ese paisaje. Te metes de inmediato. Te absorbe. Lo mismo ocurre con la conocida capilla que creó en Houston (Texas), concebida como un santuario espiritual para personas de todas las religiones y un espacio de meditación. Esta construcción de planta octogonal cuenta con un espacio central con luz cenital y de sus paredes cuelgan catorce grandes lienzos de color negro. ¿Quién no se pondría a meditar en un lugar así? A mí me gusta pensar que Rothko quiso hacernos una broma filosófica bastante fina: que todos los dioses del mundo, las religiones y las creencias son una mancha negra colgada en la pared.

¿Y qué es un espacio negro? Por un lado podríamos entenderlo como

«la nada», aunque a mí me gusta pensar que otra posibilidad sería la representación de *Black Mirror*, la serie de futuro-ficción en la que las pantallas son el nuevo dios de todos nosotros. Pero esta es una interpretación muy contemporánea. Es imposible creer que Rothko pensase en una serie que ni siquiera existía para hacer esta capilla.

Otro de los artistas que siempre se nombran cuando se habla de

arte abstracto es el estadounidense Jackson Pollock. Sus obras más conocidas son las que utilizan la técnica del *dripping*, esto es, chorrear pintura en un lienzo de tal forma que no se controle

completamente cómo va a quedar el resultado final. No deja de ser interesante que el pincel no toque la superficie del lienzo, como siempre se había hecho en los talleres de los artistas a lo largo de la historia; que medie el aire entre la acción o el gesto del artista y la superficie del lienzo es sin duda algo digno de mencionar aunque el resultado final sea en muchas ocasiones repetitivo y tedioso. Todavía hoy pueden verse vídeos en la red donde se ve a Jackson Pollock pintar en su taller y parece estar jugando de manera impulsiva, casi sin pensar, a la vez que chorrea colores de una lata de pintura industrial mientras mantiene entre sus labios un cigarrillo. No puedo dejar de pensar en lo similar que me resulta su actitud y su trabajo a la de los profesionales que pintan las paredes con la técnica del gotelé. Es un tipo de pintura mecánica en la cual, una vez descubierto lo que se buscaba, el artista se repite y se repite hasta la saciedad como un chiste sin gracia. Aun así, Pollock bate récords en las subastas actuales. En 2013 su cuadro *Number 19* se vendió en cincuenta y ocho millones trescientos mil dólares en Christie's, en Nueva York.

La técnica del *dripping* fue redescubierta por el artista español Miquel Barceló al realizar la Cúpula de la Sala XX de los Derechos Humanos y de la Alianza de Civilizaciones de la ONU. La diferencia está en que no se trata de una pintura, ya que está compuesta por protuberancias, es decir, figuras abstractas de bulto redondo. Realmente es un relieve policromado. Esto nos lleva a la reflexión respecto a su denominación. Dependiendo del lugar desde donde se observe, se verá una parte de la obra u otra. Y tuvo que esforzarse duro. Barceló hizo eliminar la antigua bóveda de yeso para crear una estructura de aluminio y nido de

abeja que soporta hoy más de veinte mil kilos de pintura. Toda una obra de ingeniería. Pero esta obra es un gran relieve pintado. La manera de trabajar es la misma que usan los escultores para realizar sus relieves de barro o cualquier otro material. La peculiaridad de Barceló al utilizar tanta cantidad de pintura es quizás el motivo que tienen los críticos para calificar la obra
como pintura mural. También es de justicia poner en valor la novedad respecto a la técnica y los materiales. En una sociedad donde las bienales de arte apuestan más por lo electrónico y el arte en la red, el artista trabajó con materiales nuevos como el epóxido para que las estalactitas no se rompiesen, creó simulaciones digitales, utilizó grandes tamponadoras y usó un camión con un compresor a modo de manos que realizaban las estalactitas de manera caprichosa pero controlada, sin poder intervenir totalmente en el resultado final. Muy Jackson Pollock, sí.

La cúpula, con sus mil cuatrocientos metros cuadrados pintados y su técnica innovadora que le ha llevado a construir la maquinaria para realizarla, puede asemejarse al *modus operandi* que siempre ha tenido el artista plástico, desde Ceninno Ceninni hasta nuestros días. Antes los artistas se fabricaban sus propios pinceles, buscaban sus pigmentos, los trituraban para conseguir el color elegido, etc. No hay más que ver los tratados del siglo XIV. Pero lo más interesante de esta obra abstracta es la reinterpretación de la cueva como lugar de reunión. Me parece muy acertado que Miquel Barceló haya trabajado este concepto y haya podido llegar a este resultado

sobre la cúpula que iba a ser pintada por Chagall, aunque murió antes de hacerlo.

Piet Mondrian es otro de los pintores abstractos que han pasado al subconsciente colectivo debido a la simplicidad de sus obras: cuadrados de colores primarios enmarcados por líneas negras. Cualquiera podría recordar esto. Y también resulta muy útil para los que quieren dárselas de esnobs. ¿No te gusta Mondrian? Entonces tú no entiendes de arte moderno… Aunque el proceso que llevó a este artista neerlandés a las obras que hoy pueden verse como estampaciones en cortinas de ducha y camisetas de mercadillo fuese de mucho interés, el resultado final siempre me resultó pobre. Yo lo asemejo a querer hacer un gran pastel de cumpleaños, preparar los ingredientes, hornear magdalenas y bizcochos sabrosos como entrenamiento y, a la hora de la verdad, hacer una tarta de tan mal sabor que produzca indigestión a todo el que la pruebe. Los inicios de esta investigación estaban formados por lienzos en los que Piet pintaba un manzano con la técnica puntillista para pasar al árbol rojo de factura expresionista de 1909, donde el tronco está plagado de
pinceladas a lo Van Gogh, con azules eléctricos, rojos brillantes y naranjas puros. Esto dio paso al árbol gris, una reinterpretación de los dos primeros con las formas y los colores de los cubistas. Acabó sus obras de investigación con *Árbol horizontal* y *Manzano en flor*, en los que parecen haber estallado sus ramas y se presiente el paso siguiente hacia la abstracción pura. En este viaje Mondrian explica cómo llega a disolver, descuartizar y deconstruir la forma natural del árbol para crear en nuestro cerebro una suerte de retórica formal que sustentará

sus obras posteriores. Para mí, obras como *Composición en rojo, amarillo, azul y negro*, de 1921, donde se ve un lienzo cuadrado en el que líneas negras horizontales y verticales delimitan cuadrados y rectángulos que son rellenados con colores planos y primarios como el amarillo, el rojo y el azul, se me agota enseguida. No puedo estar más de diez segundos mirándolo. Es como si te contaran el final de la película antes de entrar en la sala. En 2015 la obra *Composición nº III*, de 1929, se vendió por cincuenta millones cincuenta y seis mil dólares en una subasta de impresionismo y arte moderno en Christie's de Nueva York. ¿La fórmula? No esperes sorpresas. Se trataba de un fondo blanco atravesado por líneas verticales y horizontales negras que forman rectángulos, algunos de ellos pintados en rojo, amarillo y azul. Pura originalidad.

Sin embargo, sí encuentro mucho interés y poesía en las obras del artista nacido en Manila Fernando Zóbel. Uno de los pintores que más le influenciaron fue Rothko y también la caligrafía japonesa. El arte asiático influenció no solo a los impresionistas, sino que parece haber estado presente en casi todas las vanguardias del siglo XX. Lo mismo ocurre con la Naturaleza, que no deja nunca de sorprender y de inspirarnos hagamos lo que hagamos. Las hoces del río Júcar fueron una de sus grandes fuentes de inspiración y queda vinculado a la vanguardia española al fundar, en 1966, el Museo de Arte Abstracto Español en las Casas Colgadas de Cuenca. Muchas de sus obras recuerdan paisajes con riachuelos y frondosas vegetaciones representadas con una brutal sutileza heredera de las brumas que pintase el artista del romanticismo William

Turner. Sin duda un ejemplo de abstracción lírica de buena calidad.

Yo creo que las vanguardias del siglo XX se deben reescribir mirando hacia los artistas de manera individual, sin darle mucho valor al hecho de haber pertenecido a uno u otro movimiento. Muchos de ellos estuvieron en varios a la vez, incluso participando de filosofías contradictorias entre sí. En Granada (España) encontramos a José Guerrero, un expresionista abstracto cuya formación era académica, es decir, que sabía muy bien las leyes del color, de la composición y de la forma, pero que decidió adoptar otra manera de expresión más acorde con las vanguardias imperantes. No podemos dejar de recordar que se ha exigido a los artistas que fuesen originales, que su obra se distinguiese de entre la masa y muchos han caído en la repetición fácil de un motivo para lograr ser reconocidos. No es el caso de Guerrero, del que creo que era un buen pintor cuyas composiciones están llenas de sabiduría y oficio.

Todo lo contrario ocurre con las obras de Sam Francis, artista estadounidense asociado al *action painting* o pintura de acción, como Pollock, Guerrero o Willem de Kooning, entre otros. Sus cuadros consistían en manchas de colores primarios en forma de círculos o células, para los que usaba en ocasiones el óleo aclarado o la pintura acrílica para realizar sencillos juegos formales y de color. Para entender la obra de Sam Francis a mí me gusta contar la anécdota que el propio Simon de Pury narra en su libro, en el que habla de los entresijos del mercado del arte. En una de las visitas que Simon hizo a Sam observó lo sencillo y aleatorio que resultaba fabricar una obra en ese estilo. El artista vertía agua limpia sobre el lienzo y dejaba caer pintura

con elementales gestos circulares. Sam se fue al servicio y Simon no pudo aguantar la tentación y cogió uno de los lienzos que había en el taller y realizó lo mismo que le había visto hacer al pintor. Cuenta Simon que cuando Sam iba a empaquetar los cuadros para llevarlos a su exposición, cogió el que había hecho él como uno más. Lo empaquetó y estuvo a punto de ser expuesto como una de las obras del pintor, pero Simon apeló a su buena conciencia y le dijo que ese cuadro lo acababa de pintar él mientras el artista había estado en el baño. Esto dice mucho de la obra de Sam Francis.

Uno de los pintores que, sinceramente, creo que está más sobrevalorado de la historia del arte es Joan Miró. Los críticos de arte han sido muy condescendientes con este artista catalán. Han
conseguido poner en valor los mismos conceptos que yo denuncio, pero para mí la obra de Miró carece completamente de interés. Desde que tengo uso de razón, decidí dedicar mi vida al arte. Me he formado como dibujante, pintor y escultor, he conseguido ser doctor en Bellas Artes y hasta he impartido clases en la universidad y en muchos otros centros públicos y privados. Durante todo este tiempo, y a pesar de haber estudiado profundamente la obra de este artista, no he conseguido que se me mueva nada dentro. Creo que esto mismo le pasa a mucha gente, lo cual hace que se sientan frustrados por el hecho de no «entender» esta obra. Al fin conseguí despegarme de mis prejuicios y vi la luz: no hay nada que entender en la obra de Miró. Es tan simple, tan básica, que no produce ningún efecto en el espectador. Para mí Joan Miró es el ejemplo del «quiero y no puedo». Intentó sumarse a las filas de

los fauvistas pero llegó tarde. Muchas de sus obras tempranas tienen la estética de los fauves. Tampoco lo considero surrealista, por mucho que afirmara André Breton que era el más surrealista de todos ellos. Si comparamos sus obras con las de Magritte, Giorgio de Chirico o Dalí, comprobamos que no tienen nada que ver. Siempre se ha dicho que la obra de Miró ahondaba en lo infantil. Y tanto. El uso de las estrellas dibujadas con cuatro o cinco líneas que se cruzan en el centro, las espirales o las marcas de las manos en el lienzo es algo tan intuitivo y elemental que nosolo lo hacen los niños, lo hace cualquiera que no desee dedicar más de un minuto a la reflexión para pintar una obra. Es como dibujar corazoncitos en el margen del papel o como usar emoticonos en los mensajes de WhatsApp. Algo que, efectivamente, cualquiera puede hacer. Y si todo el mundo puede hacerlo, ¿por qué sus estrellas y espirales deben estar colgadas en un museo y las de cualquier otra persona no? Es tan simplista su pintura que ni siquiera ahondó en el problema del color. Siempre usa los mismos, al igual que hizo Mondrian, esto es, los primarios: rojo, amarillo y azul. Tampoco en los títulos intenta convencernos de lo que hay detrás de sus obras y esto tiene un sentido claro: que detrás de sus obras no hay nada. Si vemos sus cuadros titulados *Azul 1*, *Azul 2*, *Azul 3* o *Azul 4*, contemplaremos lienzos pintados de azul (¡oh, sorpresa!) con algunos puntos negros y una raya roja.

Lo único que hizo bien Miró fue rodearse de artistas contemporáneos y pasar desapercibido para asegurarse su lugar en la historia. Y de momento lo ha conseguido. Si el valor de sus obras radica en que solo hay uno como él, tampoco sería cierto. Todos podríamos hacer lo que él hizo. Si visitamos la

fundación que el propio Joan Miró creó para difundir su obra podremos ver cuadros como el creado en 1968 llamado *Paisaje*. En esta obra puede verse un punto azul en la parte superior derecha de un lienzo completamente blanco. Tú teoriza todo lo que quieras, pero esto es Hamparte. No tiene la profundidad de Kandinsky y tampoco la intencionalidad gestual y el análisis de color de Pollock o Mark Rothko. Ni siquiera tiene poesía como las obras de Zóbel, ni tampoco se le nota conocimiento pictórico alguno como sí los tiene Guerrero. No tiene nada destacable. Hay algunos que afirman que Miró está entre el fauvismo y el surrealismo o entre el impresionismo y el cubismo. Yo diría que Miró está entre el decorativismo y la nada. El propio Miró declaró alguna vez: «Siento un asco profundo por la pintura». También dijo que durante toda su vida intentó huir de lo plástico para acercarse a la poesía. Yo creo que no lo consiguió. En 2008 se vendió una de sus obras por casi trece millones de euros, aunque sus precios siguen subiendo en el mercado. Ha llegado a venderse su obra *La estrella azul* en Sotheby's por veintinueve millones de euros. Ante esto me quedo con cara de tonto y no puedo hacer otra cosa que observar cómo, metafóricamente, explota mi cabeza. Una parte de mí siente una profunda tristeza al ver lo que está pasando en el mundillo. No me queda otra. Podría afirmar que es el peor de los pintores abstractos reconocidos por la historia del arte.

Muchas de las ideas de estos artistas abstractos han pasado a formar parte del mundo del estampado y del cortinaje. No es difícil ver desfiles de moda en los que aparecen estas obras como motivo principal de la colección otoño-invierno. ¿Serán más diseñadores que artistas? Decir que la pintura abstracta no

te gusta es para mí lo mismo que decir que la música no te gusta. Es difícil que la música no te guste. Quizás prefieras escuchar cierto tipo de música. Quizás lo tuyo es el rock duro, o bien cierto tipo de rock duro, o la música clásica del siglo XV. Todas estas opciones son aceptables. Incluso
habrá gente a la que le guste todo tipo de música. Benditos sean. No sería justo decir que todo el arte abstracto es malo, al igual que tampoco podríamos afirmar que toda la figuración es buena. Y hablando de figuración. ¿Qué pasa con el hiperrealismo?

VII

¿HIPERREALISMO O «HIPERRELAMISMO»?

La lucha de los amantes del hiperrealismo frente a los detractores de esta corriente artística es algo que todavía hoy hace reflexionar tanto a los estudiosos como a los que se acercan al arte por primera vez. Esto es debido a lo fácil que resulta dar nuestra aprobación a una pintura que reproduce la realidad tal y como la percibimos. No requiere ningún tipo de esfuerzo por nuestra parte ver cómo rompen las olas en el mar o cómo cae el sol una tarde de verano. El gran problema surge con las nuevas tecnologías. Ya no con la invención de la cámara fotográfica, que se produjo muchos años antes de la creación de este movimiento artístico, sino que el aumento de píxeles en las cámaras de fotos ha hecho que podamos conseguir una imagen hiperrealista con un solo clic. También contamos con impresoras de alta resolución para sacar impecables copias de nuestras imágenes y esto nos hace plantearnos muchas cuestiones. Todo

esto se une al hecho de que casi todos los que practican el hiperrealismo son «hiperrelamistas»: borran sus pinceladas sobando el lienzo o la madera para que la imagen se parezca más al resultado que nos da el papel fotográfico.

Yo pienso que una de las cosas más importantes en la pintura es precisamente la pincelada generada por el gesto del hacedor. También la interpretación del color, aunque esto puede resultar más relativo, ya que el color de los elementos depende de la luz que los bañe. Si lo comparamos con los cantantes podríamos decir que se distinguen por su timbre de voz, pero si todos cantasen con la misma voz, ¿qué pasaría? Estaríamos frente a una escena musical
extremadamente monótona, como lo son la mayoría de estos cuadros.

El hiperrealismo, según los libros de historia reciente, surgió en la década de 1960 como respuesta a los movimientos de abstracción y las modas pop imperantes. Pero en ese momento estaban de moda todos estos movimientos, además de los accionistas vieneses, por ejemplo. ¿Qué quiero decir con esto? Que se ha querido repetir el discurso de la invención de las viejas vanguardias para legitimar este movimiento cuyas bases son las de siempre: encontrar una manera de mostrar la realidad a través de la pintura y la escultura. Lo peor de todo ocurre cuando se visitan museos en los que hacen una muestra del arte contemporáneo ysolo encuentras arte conceptual, obviando a los hiperrealistas o a los artistas figurativos por no considerarlos contemporáneos. Esto es un error. Si un espacio expositivo tan importante quiere mostrar objetivamente lo que ha ocurrido en el arte este último siglo debería exponer la obra de Francis

Bacon *Estudio del retrato del papa Inocencio X de Velázquez* junto a la *Silla con grasa* de Joseph Beuys, por poner un ejemplo.

La mayoría de los pintores hiperrealistas trabajan a partir de una fotografía, como es lógico. Otros cuadriculan la imagen y también suelen usar proyectores de todo tipo. Esto no es nada nuevo: artistas y científicos de los siglos XVI y XVII crearon todo tipo de máquinas para representar la realidad lo más fielmente posible. La más exitosa fue la cámara oscura, que dio origen a la cámara fotográfica. Estas máquinas de ver, entre las que se encuentran la linterna mágica, el velo de Alberti o el perspectógrafo, entre otras, han devaluado con el tiempo la labor del artista. Se tiene la percepción de que el pintor que usa este tipo de instrumentos está haciendo trampa. Yo no lo creo así, pero sí opino que deberían decir que usan ese tipo de instrumentos para realizar sus dibujos. Siempre se han usado trucos para dibujar, pero ninguna máquina puede reemplazar el gesto del artista. Yo mismo he comprobado cómo personas que no sabían dibujar tampoco calcaban correctamente.

Uno de los pintores hiperrealistas más conocidos es el estadounidense Chuck Close, y de todos es sabido que su técnica a la hora de trabajar es ampliar una fotografía e ir rellenándola celda por celda, como si fuese un artesano, para lograr el mismo efecto que puede conseguirse hoy con una máquina fotográfica con suficientes píxeles y una impresora de alta gama. Los elogios que se dicen de este artista son muy superficiales: «Si te acercas a la pintura se aprecian más detalles que en una fotografía», por ejemplo. Ese es el mayor mérito que tiene Chuck. Bien por ti,

Chuck. Su obra está basada en hacer retratos y autorretratos normalmente de frente y en grandes formatos. Salvo alguno en el que sí podemos adivinar un perfil psicológico del personaje debido a su pose y a los elementos que lo componen, en la mayoría de los casos únicamente vemos algo similar a lo que puede conseguirse con los medios mecánicos de que hoy disponemos. Si entendemos como hiperrealismo la búsqueda a través de la técnica de la perfección en la definición de una imagen cualquiera, sinceramente, es de las cosas más aburridas que se me ocurren. Con lo bella que es la imperfección, aquello que no llegamos a conocer profundamente, aquello que se presta a múltiples interpretaciones, aquellas obras en las que no todo está dicho. Por otro lado si lo que se busca con esta técnica es la perfección habrá que definir: ¿qué es la perfección? ¿Realmente existe algo perfecto en este mundo? David Lynch en su libro *Atrapa al pez dorado* defiende el uso de cámaras de poca definición para realizar sus filmaciones, ya que dejan abierta la ventana de la imaginación.

Apelar a la interpretación que puede darle cada individuo a un mismo cuadro, gracias a las zonas que te permiten encontrar mundos imaginados dentro de la propia obra, me parece de lo más inteligente y de valor que podemos encontrar en cualquier tipo de creación plástica. Estamos asistiendo al engaño de los simples. Creer que un cuadro de grandes dimensiones en el que se ve pintado el rostro de una anodina modelo de pasarela que echa humo por la boca sobre un fondo negro es una majestuosa obra de arte… creo que convendría revisarlo. Esa manera de pintar «hiperrelamista» es elevada a los máximos peldaños del Olimpo de los dioses de las artes plásticas, y no deja de ser una

habilidad técnica sencilla que todo el mundo puede adquirir con paciencia, materiales adecuados y algunos tutoriales de YouTube. Este es el caso de Mike Dargas, que basa su trabajo en realizar retratos hiperrealistas donde rostros de delgadas modelos son representados con líquidos pegajosos vertidos sobre su cabello de peluquería y sus dos manos de maquillaje. Estos retratos anodinos de facciones estándar y cubiertos de miel, chocolate o aceite están teniendo mucho éxito. Aunque si me dices que son fotos de portadas de revista cutre, me lo creo. También pinta muy bien el agua, con sus gotitas y todo, cosa que está creando tendencia entre este tipo de pintores. Es el triunfo de la narrativa pop en la técnica del fotorrealismo. Y diría más: me resulta un trabajo de tipo artesanal, pues se hace complicado diferenciar entre las muchas cabezas vertidas de miel o agua que pinta. Las expresiones son similares, los encuadres son prácticamente los mismos y en rara ocasión no sacan la lengua para lamer el dulce manjar que les cae por las mejillas debido a la fuerza de la gravedad. Y es tan predecible, tan aburrido. Pero… ¡es tan Instagram!

También se está haciendo viral el dibujar rostros de personas muy mayores en los que las arrugas sean las máximas protagonistas. Cuantas más arrugas, mejor. ¡Viva la arruga! El efecto que produce en el espectador es un largo «¡Oooh!», cuello para atrás, abertura extra de ojos y posiblemente manos en la boca. Y yo digo: ¿qué me estás contando con esto? ¿Por qué dibujas o por qué pintas a una señora mayor o a un señor mayor cualquiera? ¿Dónde está el contenido de estas obras? ¿O acaso el contenido es simplemente el manejo de la técnica?

Si essolo cuestión de técnica quizás deberíamos llamar a ese tipo de artistas con un término más adecuado: artesanos.

El hiperrealismo es para mí igual que el arroz inflado. Por mucho que comas, y aunque se te hinche la barriga, al rato vas a tener hambre de nuevo. Y eso que con el arroz pueden prepararse unas paellas majestuosas, un *risotto* espectacular y un postre de arroz con leche sabrosísimo. Pero no todo está perdido. Dentro de lo que se ha llamado la corriente hiperrealista o los pintores fotorrealistas podemos encontrar al estadounidense Richard Estes, que sí trabaja con estas terminaciones pero imprime en sus obras algo más que la sencilla habilidad manual. En sus obras podemos ver cómo utiliza ciertas imágenes de la gran ciudad para dar forma a la raíz de su discurso. Me resultó muy inquietante y atrayente la primera vez que vi uno de sus cuadros en el Museo Thyssen de Madrid. Se trataba de cuatro cabinas telefónicas pintadas desde un punto de vista frontal en las que todo era sugerencia. Al principio me pareció ver una obra abstracta, sólida y de una belleza fría que animaba a seguir mirándola. Después de un rato observando descubrí que no eran las cabinas lo que Estes pintó. Estaba realizando un retrato a la sociedad de las décadas de 1960 y 1970 en Estados Unidos. Hombres y mujeres con gabardinas formaban parte de este paisaje contemporáneo en el que todo estaba abierto a la imaginación. No se veía nada y, sin embargo, se podía entender todo. Los reflejos multicolores de lo que ocurría en la calle, entre los que se encontraban tipografías de carteles y letras de neón, hablaban del mundo que estábamos creando los seres humanos. Para esto sirve el hiperrealismo, pensé. Realmente

cualquier técnica al servicio de una buena idea sería válida para hacer una obra de arte de calidad.

Richard Estes también tiene obras más sencillas en las que se pueden ver paisajes urbanos cotidianos, de arqueología contemporánea, en los que una señora compra el pan con su perrito mientras al otro lado de la tienda un joven habla despreocupadamente por el móvil. No deja de ser el mismo discurso, pero contado de manera más evidente. Yo entiendo sus obras como una evidente crítica social pintada: todo brilla en una ciudad en la que nadie se saluda, en la que todo lo que ocurre es reflejado por ventanales y escaparates, ofreciéndonos una realidad distorsionada pero bella. Y lo que percibimos, finalmente, es una abstracción que sienta sus bases en la geometría que conforman las líneas rectas de calles, farolas, edificios y puentes. Aquí sí encuentro poesía. Es inevitable enlazar las obras de este pintor con las del también estadounidense Edward Hopper. Podría hacer la broma de decir que las obras de Estes son los cuadros de Hopper, pero con más definición. Realmente no es lo que pienso. Ambos han conseguido hablar de temas similares con técnicas e imágenes parecidas y a la vez muy distintas. Quizás la diferencia radique en el matiz metafísico de los cuadros de Hopper frente a lo pedestre de las obras de Estes.

Sin embargo, Robert Cottingham, considerado pintor hiperrealista, realiza pinturas en las que trabaja la tipografía de los anuncios de las
grandes ciudades. Puede pintar neones situados en las puertas de algunos locales o anuncios de Coca-Cola, pero no tienen la profundidad conceptual y la reflexión de las obras de Richard

Estes. Tampoco me resulta muy innovadora la obra de Hugo Laurencena, que consiste en ampliar objetos cotidianos sencillos sobre fondos planos: latas de conserva abolladas, canicas, bolsas de papel arrugadas o un puro. Es de lo más aburrido que me he encontrado nunca. Ni siquiera lo compraría para decorar un bar de carretera. Si tenemos que dar crédito a la representación «hiperrelamista» de cuatro tapones de corcho pintados en un soporte de más de dos metros cuadrados, es que no hemos entendido la diferencia entre arte y mal gusto. Cuando hablo de artesanía en la obra de los pintores hiperrealistas siempre hago el símil con los amantes de los puzles, que también existen. Abundan en las cárceles, lo sé de buena mano. El *modus operandi* es el mismo. Se trata de ir poniendo una pieza tras otra hasta acabar conformando una imagen previamente concebida. Además de tedioso, resulta absurdo. Es la mejor de las maneras de perder el tiempo. Y ¿sabes lo que pasa una vez que terminas de hacer el puzle? Absolutamente nada. Aunque en esto sí existe una diferencia con este tipo de artistas: ellos y ellas suelen terminar cobrando grandes cantidades de dinero de los incautos que creen que una obra de arte es mejor cuanto más se acerque su representación formal, a lo que percibe el ojo humano. Así de sencillo. Así de triste.

El hiperrealismo en la escultura también es un fenómeno en boga en nuestro tiempo. El escultor estadounidense Duane Hanson parece fabricar figuras que bien podrían formar parte de un museo de cera o de la casa del terror de cualquier feria ambulante. Utiliza moldes de personas reales para vaciarlas y policromarlas como si de una imagen de Semana Santa se tratase. Acaba colocándoles ropa común y corriente, de esa que

puede encontrarse en cualquier centro comercial. Este concepto de usar los mismos productos para los seres humanos de manera cotidiana para convertirlos mágicamente en obra de arte es similar al ya nombrado *ready-made*, es decir, elegir simplemente un objeto, cambiarlo de ubicación y otorgarle cualidades que no posee. En este caso ocurre que estas prendas forman parte
de la obra completa. Así, podemos ver la imagen de una señora afroamericana con sobrepeso vestida con un polo azul y un pantalón de chándal portando un plumero y llevando un cubo de basura con productos de limpieza. Es la imagen de una limpiadora que parece estar hastiada de la vida, de su trabajo y de todo lo que la rodea. Está plantada de pie frente a nosotros en actitud de espera. Yo creo que ni la propia obra se cree a sí misma.

Sin embargo, el escultor hiperrealista australiano Ron Mueck utiliza la técnica para emocionarnos con sus niños recién nacidos de escala gigantesca o sus personajes que parecen asustados por el simple hecho de existir. Cuando se unen la técnica y una buena idea se producen obras como las de este autor. Lo mismo ocurre con las obras de Noé Serrano, un escultor cordobés que utiliza todo su conocimiento para crear seres fantásticos, medio perros medio personas, animales grotescos que nos hacen dudar de nuestra propia realidad. También podemos entenderlas como crudas críticas sociales. Cuando la cabeza de un hombre calvo y con sobrepeso nos mira con odio y pesadumbre y por cuerpo tiene el de un perro, la lectura es sencilla. El título, *Funcionario,* acaba por aclarar las pocas dudas que pudiésemos tener sobre esta obra. El hecho

de usar las técnicas hiperrealistas para realizar una pieza de este calibre no hace más que acentuar el impacto. En este caso me parece formidable.

Juan Manuel Parra, aprendiz durante más de tres años de la imaginera sevillana Lourdes Hernández Peña, es un caso nuevo de escultura hiperrealista al servicio de la imaginería cristiana. En un mundo cerrado y caduco como el del cofrade, en el que se copian unos imagineros a otros repitiendo fórmulas manidas, este joven onubense realiza una propuesta cercana a la película que dirigió Mel Gibson en 2004, *La pasión de Cristo*. La cruda realidad desnuda destapa el velo de la complacencia para enseñarnos imágenes que de tanta realidad resultan crueles. Yo siempre he sostenido que las imágenes de Semana Santa tenían que ser algo estereotipadas para no asustar demasiado al público, pero los tiempos han cambiado y lo que hace Parra va más allá del universo creado por los creyentes. Es un paso más hacia el límite perceptivo de los cristianos. Sus imágenes, al igual que las esculturas de Duane Hanson, están vestidas con ropajes reales y quizás sea eso lo que falla en su representación. Si tan real es el modelado de sus imágenes, ¿por qué no lo son también sus vestiduras? ¿Deberían estar rasgadas y sucias como realmente estuvieron en su día? Ahí lo dejo.

Si volvemos a la pintura encontramos hiperrealistas que han sabido llevar el mundo de las ideas a sus representaciones formales, como es el caso de Eduardo Naranjo. Sus obras están entre la fantasmagoría y la fantasía española. Personajes de otro tiempo parecen visitarnos a través de sus cuadros para hablarnos de misterio y magia con el hiperrealismo como base.

Un sinsentido que cobra todo el sentido del mundo cuando vemos alguno de sus cuadros.

Caso aparte es el de Antonio López,uno de los pintores más sobrevalorados del panorama español. Aunque tengo que confesar que sus primeras obras, muy similares a las de Naranjo en la temática, me resultan muy interesantes. Incluso la técnica, que todavía no llegaba al hiperrealismo, me parece acertada y llena de expresividad. Pero este artista, galardonado con el premio Príncipe de Asturias, entre otros, deja mucho que desear en la mayoría de sus obras. Para empezar yo siempre digo que la película *El sol del membrillo*, de Víctor Erice, es una lección de cómo no se debe pintar. Yo veo en su manera de afrontar las obras la falta absoluta de emoción y de búsqueda intelectual. Poner señales blancas en un membrillero para ver día a día cómo sus frutos van cambiando de posición para así cambiar el dibujo a cada momento, sinceramente, me resulta absurdo. Y más aún cuando lo que se pretende es pintar un cuadro hiperrealista, que en principio trata de mostrar un microsegundo de una escena real, es decir, algo similar a lo que pasa cada vez que sacamos el móvil y hacemos una foto. Con cada parpadeo que damos cambia la realidad. La luz nunca es la misma. Los colores cambian continuamente. Por eso me resulta extraño que se pretenda dibujar o pintar durante varios días o meses algo vivo sin ser consciente de dichos cambios. La pintura es interpretación. Y diría más, uno de sus fines últimos es su capacidad de trasmitir emociones, de movernos cosas por dentro, de enseñarnos nuevos caminos. Pero cuando veo cuadros como *El cuarto de baño*, o alguno de esa serie pintado por López, a mí no me dice nada. Me quedo

igual. O su famoso cuadro *Gran Vía*. ¿Existe algo más soso que esta obra? Además de ser una imagen mil veces fotografiada y pintada no creo que aporte mucho más que su capacidad técnica de pintor académico de base.

El artista André Lhote decía en su libro *Tratado del paisaje* que existen dos tipos de pintores o, más bien, dos géneros de artistas: los que pintan para hacer cuadros y los que pintan para aprender a pintar. Yo creo que López es de los primeros.En los innumerables artículos y noticias que han dedicado a este pintor lo llaman el gran maestro de la pintura española. Permíteme que lo dude. Si lo comparamos con los que sí están considerados como grandes maestros de la pintura, como pueden ser Velázquez, Goya o El Greco, vemos que no aguanta la comparación ni por un minuto. Por otro lado este pintor ha declarado más de una vez que «una obra nunca se acaba, sino que se llega al límite de las propias posibilidades». Yo no estoy de acuerdo con esta afirmación. Claro que se acaban las obras, lo que ocurre es que hay que saber acabarlas. ¿Acaso no están completas las pinturas negras de Goya?
¿Acaso habría que retocar el *Saturno devorando a sus hijos* para definirlo más? Estoy seguro de que no. Si se añadiesen más pinceladas esa obra perdería toda su esencia y expresividad. Por eso hay que saber cuándo una obra está terminada y cuándo necesita más trabajo, pero esta lección parece no saberla el maestro López. Y si no, que se lo digan a Sorolla. ¿Acaso los cuadros de Sorolla están inacabados?

Yo creo que Antonio López se está quedando con todos nosotros. Su estrategia es poco creíble, al menos para los que nos dedicamos a este oficio. Eso de que ha tardado veinte años

para pintar *Retrato de la familia de Juan Carlos I* no hay quien se lo crea. En un artículo reciente de *El País* comentaba que está pintando setenta cuadros a la vez. Si es así, no me extraña que tarde veinte años en terminar uno[7]. Cualquiera que se dedique al mundo del arte sabe que por mucho trabajo que le pongas a un cuadro de esas características no se tarda tanto en realizarlo. Yo tengo muchos amigos hiperrealistas que han aprendido a hacer cuadros de una calidad excepcional y no tardan más de algunas semanas o, como mucho, meses en terminar de pintar sus obras.

Volviendo a *Retrato de la familia de Juan Carlos I,* tendríamos que hablar de su composición. ¿Qué tipo de composición es esa? Parece haberles dicho: «A ver, hacedme el favor de ponerse en frente de mí, que tengo prisa. Os voy a hacer una foto, que solo tengo veinte años para pintarlo». Porque esa es otra: está pintado a partir de fotografías que tomó un ayudante. No hay un estudio de la composición como puede haberlo en *Las Meninas*. Velázquez sí que reflexionó sobre las poses de cada uno de los personajes, la luz y el espacio en donde estarían dispuestos para conseguir una gran obra de arte. O Goya, en su obra *Los fusilamientos*. Ahí sí hay estudio compositivo. Y si nos venimos más adelante, en *La danza de los pavos* de Baldomero Romero Ressendi encontramos un grupo de bailaores que parecen estar en una habitación muy pequeña y el juego que producen los brazos de los personajes representados junto a los tres planos de representación espacial hacen de esta obra algo excepcional. Pero en el cuadro de la familia real de Antonio López, no. Por no tener, no tienen ni vida. Los personajes que representa López en esta obra parecen maniquíes. Sus rostros

recuerdan demasiado a los de cinco muñecos de plástico. Si comparamos esos rostros con el de Juana la Loca en el óleo de Pradilla, no hay color. Esa mirada fija y penetrante sí que está viva. O el *Retrato de la tía Pepa* que Picasso pintó en su época juvenil. Compárese, por favor. Es la mejor forma de entender mis argumentos.

A veces se escucha la justificación de que un pintor es mejor cuanto más obras venda. Pero esto no es cierto. Que se lo pregunten a Van Gogh. O a David Friedrich, que no consiguió vender su magnífica obra *El mar de hielo* porque no lo consideraban de buena calidad. Vivir para ver. Además el tiempo no justifica la calidad. Eso de que Antonio López tarde tanto tiempo para pintar un cuadro puede ser por tres cosas: porque se dedique demasiado a la procrastinación; porque sea algo torpe al pintar y titubee tanto que se sucedan los días sin que logre buenas soluciones en sus lienzos; o que sea todo una gran estrategia de *marketing*. Yo creo que esta tercera opción es la más cercana a la realidad. Si tú le dices a alguien que has tardado
veinte años en pintar un cuadro, lo lógico es pensar que ha realizado una gran obra maestra.

Así se van sucediendo una tras otra incoherencias que nos hacen creer que las obras de los hiperrealistas son todas maravillosas, pero no solo de hiperrealismo vive el hombre.

VIII

RADICALISMO: *PERFORMANCES* Y ACCIONES

Una de las aportaciones más significativas al panorama de las artes en el siglo XX ha sido la *performance*. En otro tiempo esto podría haberse llamado acto litúrgico, acción de protesta o teatro de improvisación. De nuevo fueron nuestros amigos los dadaístas los que empezaron realizando acciones en el Cabaret Voltaire y consistían en actuaciones basadas en movimientos descompasados a la vez que leían en alto textos con palabras inventadas y sin sentido. En el pequeño escenario del bar se intentó ridiculizar el teatro a través de esas acciones absurdamente divertidas que siguieron desarrollándose hasta llegar a nuestros días. Hoy están aceptados por la oficialidad. No son pocos los museos que programan *performance*s de artistas consagrados y también emergentes, y en muchas universidades existe una asignatura propia para este tipo de manifestación artística. También podemos encontrar festivales dedicados a la *performance* y al arte de acción en todo el mundo. Definitivamente se ha convertido en algo cotidiano. Incluso en la televisión podemos ver acciones que no se diferencian mucho de esta manera de entender el arte, por no hablar de las manifestaciones sociales en las que los indignados se desnudan y se cubren de pintura roja para llamar la atención sobre lo que ellos consideran un asesinato injusto y cruel: las corridas de toros. También se pintan las palmas de las manos de colores para reivindicar según qué causa o se disfrazan y hacen coreografías. Todo un *show*. Pero yo creo que no se ha investigado con profundidad y mucho menos se tiene sentido crítico a la hora de valorar *performances* de todo tipo.



¿Por qué ocurre esto? Quizás no se conozca la historia, no contemos con suficientes ejemplos o bien aceptemos lo que nos dicen los supuestos expertos simplemente por pereza o por miedo a ser ridiculizados debido a nuestra ignorancia. Aunque en los últimos años se ha encumbrado a Marina Abramović y a Yoko Ono como abanderadas de esta disciplina, hay que recordar a los que dieron su tiempo y su salud (y a veces incluso su vida) por explorar este campo. Fueron ellos los auténticos provocadores, los irreverentemente radicales y los más violentos del siglo precedente. Se trata de los accionistas vieneses, un grupo de jóvenes que quisieron emular a los dadaístas con el único objetivo de destruir el arte. Sí, otra vez. ¿Y cómo pretendían conseguir sus objetivos? Destruyéndolo absolutamente todo. Y empezaron por el artista mismo. Ellos

consideraron el cuerpo como lugar de trabajo. Era su lienzo, el lugar donde tenían que desarrollar su obra, el material con el que podían experimentar cualquier cosa. De hecho, alguno de ellos acabó

mutilándose o realizando actos que se acercaban mucho al sadomasoquismo. Y todo esto cubierto por el paraguas maravilloso del arte: el arte de la *performance*.

El accionismo vienés fue un movimiento que realizaron tan solo cuatro personas: Günter Brus, Hermann Nitsch, Otto Mühl y Rudolf Schwarzkogler. Lo que ocurre es que muchos otros después se han sentido inspirados por estos cuatro jinetes del Apocalipsis y han querido emularlos con resultados a veces interesantes y otras completamente ridículos. Uno de ellos, Hermann Nitsch, sigue haciendo esas mismas accioneshoy día, paseándose por bienales del mundo y dando charlas y conferencias para enseñarnos a todos qué es el arte de verdad (sarcasmo). En *Aktion 135*, una de estas *performance*s sangrientas, podemos ver a este nuevo mesías dirigiendo a un grupo de jóvenes en el marco de la XI Bienal de La Habana de 2012. Se pasea con el aspecto de un Papá Noel de luto por el lugar en el que se está realizando la acción. Mientras, los jóvenes participantes rajan el estómago de un cerdo muerto que está colgado boca abajo y que recuerda al cuadro del buey desollado de Rembrandt. Todo lo que ocurre se va fotografiando y grabando en vídeo. Los participantes realizan actos que parecen sacados de una película *gore* satánica; están cubiertos de sangre debido al violento ataque que le provocan al cuerpo del animal muerto, se retuercen entre las tripas y se las frotan

compulsivamente unos a otros. Beben sangre y muchas otras cosas no aptas para personas sensibles.

Pero ¿qué pensaban ellos? ¿Qué querían conseguir con sus acciones? Otto Mühl dejó escrito en más de una ocasión que odiaba al ser humano y a las instituciones. También decía que, como vivía en un mundo técnicamente civilizado, tenía la necesidad de revolcarse como un cerdo. Y esto no tiene nada de malo. Lo que ocurre es que la necesidad real que mostraba era más bien exhibicionista. Lo correcto hubiese sido decir que tenía la necesidad de ser observado mientras se revolcaba como un cerdo. Me pregunto qué habría sido de Otto si estas acciones las hubiese realizado en soledad y no delante de un público que documentaba todo lo que ocurría para después enseñarlo al mundo y así poder posicionarse dentro del mundillo del arte más progre. Estas acciones nos pueden resultar demasiado fuertes, pero todo es relativo. Si las comparamos con algunos de los libros del Marqués de Sade o con películas como *Saló o los 120 días de Sodoma*, de Pier Paolo Passolini, estos accionistas serían bebés de guardería jugando con plastilina en el patio del colegio. También podríamos compararlo con muchos de los rituales que realizaban las tribus antiguamente, aunque su justificación sea mucho más contemporánea.

Si entendemos de dónde venían estos jóvenes comprobaremos que las imágenes que nos han dejado para la historia no distan mucho de las que ellos vieron debido a las dos guerras mundiales que acababan de terminar. Las muertes, los cadáveres, los campos de concentración y otras atrocidades que se cometieron en nombre de esta barbarie afectaron sin duda a

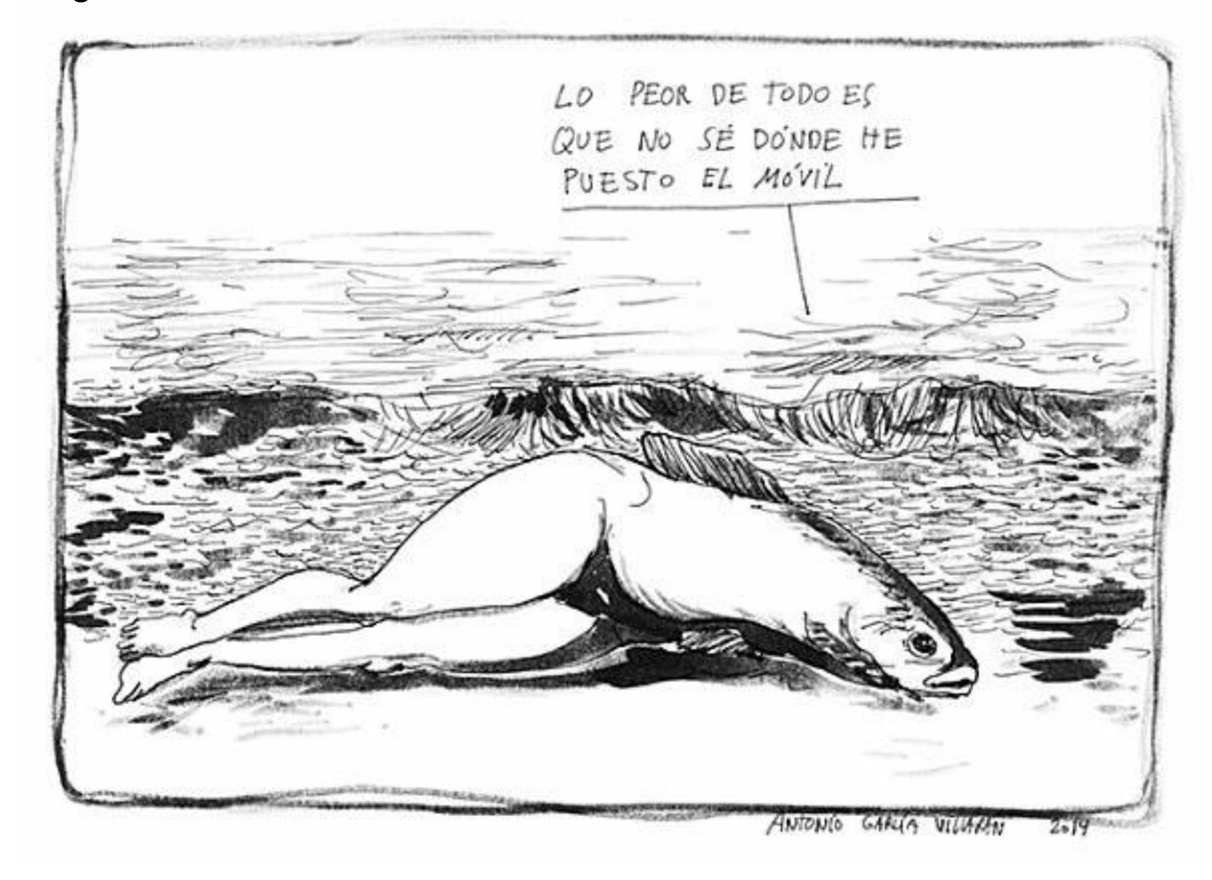
estos y a muchos otros artistas condicionándolos a hacer y a pensar como lo hicieron. La diferencia es que estos *performers* no se dedicaban a hacerle estas atrocidades a nadie sin su consentimiento. Los maltratados eran ellos mismos o bien personas que se prestaban a participar en sus manifestaciones artísticas. «Mi cuerpo es la intención. Mi cuerpo es el progreso. Mi cuerpo es el resultado». Esto lo decía Günter Brus y define muy bien su filosofía plástica. Su intención era poner el cuerpo al límite. Bebían aceite, se cortaban con cuchillas o se golpeaban con el fin de conseguir que su mente dominase el cuerpo. Algo parecido a lo que hacen los yoguis en la India. Algunos *sadhus* (hombres santos) deciden mantener uno de sus brazos en alto por el resto de sus días. Las uñas le crecen hasta enrollarse en sus propias manos y el - músculo del brazo se seca, otorgándole un aspecto cadavérico. Otros entierran su cabeza bajo tierra por horas y hay algunos que resuelven quedarse de pie para siempre. Ni siquiera descansan en horizontal cuando duermen. Se cuelgan de la rama de un árbol y así mantienen su cuerpo erguido. Esto sí que son *performance*s de verdad, con compromiso, ¿no crees?

Ellos pensaban que el cuerpo era un producto más de la sociedad y, como odiaban al mundo, se dedicaban a golpearlo, a mutilarlo, a humillarlo, a cortarlo y a practicar todo tipo de atrocidades sobre ellos mismos. Sí, lo entendemos metafóricamente. ¿Acaso no sentimos que nos hacen cosas similares continuamente? ¿No intentan cortar
nuestras alas, nuestros sueños, nuestras ganas? Finalmente voy a tener que reconocer que las acciones de estos radicales,

mirándolas desde fuera, tienen muchos puntos en común con lo que ocurre en diferentes sociedades del mundo entero.

También puede parecernos que los jóvenes vieneses se dedicaban a hacer estas *performance*s improvisándolas, pero no es cierto. Redactaban guiones, ensayaban con los materiales que después utilizaban (aunque fuesen animales muertos), realizaban dibujos en los que se mostraban tanto los elementos de la acción como la solución formal de lo que iba a ser representado. Tal y como se hace en las obras de teatro. Algunas veces realizaban *performance*s y otras *happenings*. En las *performance*s debía estar todo medido y preparado, tanto las acciones que se iban a realizar como los tiempos que debía durar cada acción. Esto no quitaba que, debido a diferentes agentes externos o a elementos que no se tenían completamente controlados, los resultados o partes del proceso fuesen distintos a los pensados por el autor. Sin embargo, el *happening* es distinto. Se trata de una propuesta que sabemos cómo empieza, pero no cómo termina. En esta otra variante pueden participar personas que en principio no tienen nada que ver con la propuesta, bien a causa de la invitación del propio artista o por iniciativa propia. Algo parecido a lo que ocurrió con Marina Abramović cuando invitó a los asistentes a una de sus *performance*s a que utilizasen elementos que ella había colocado en una mesa. Elementos con los cuales podían incluso acabar con su vida. Uno de esos objetos era una pistola cargada y uno de los que se encontraban en la sala la cogió y apuntó a la *performer*. Afortunadamente otro le quitó la pistola de las manos cuando el primero la acercó a la cabeza de Marina.

Podía haber muerto, ya que ella no se movió, y la pistola estaba cargada.



La palabra *performance* viene del inglés y significa «actuación, ejecución». En cierto modo está muy relacionada con el teatro. La puesta en escena, el guion, la iluminación y la utilería o *atrezzo* que siempre se ha usado en esta disciplina artística son similares a los elementos que utilizaban los accionistas vieneses. El caso de Rudolf Schwarzkogler es muy particular, fue uno de los más radicales del grupo. Una de sus acciones consistió en colocarse desnudo en una habitación blanca envuelto en vendas con un pollo muerto a su lado, rodeado de cables, tijeras, tubos, cuchillos y demás elementos que parecían estar sacados de una sala de urgencias de un hospital. Estaba tan cubierto de vendas que parecía una momia

y se dedicó a beber con una pajita un líquido que puso en una botella y que colocó a su lado. Pretendía tener algún tipo de conexión con el pollo muerto a través de los cables y tubos que los unían. Después de realizar varias acciones con el cadáver del animal, cogió el cuchillo, se lo acercó al pico y se lo hundió. Iba buscando los límites para que el público no se quedase indiferente ante esta acción que
aparentemente parecía una barbarie. Uno de los detalles importantes es que detrás de él había un espejo negro. Lo que yo digo, escenografía. También son elementos simbólicos, qué duda cabe.

¿Qué es un espejo negro? Podríamos interpretarlo como la pantalla de un televisor o de un ordenador, como el espejo opaco que nunca nos devolverá la imagen cuando nos coloquemos delante de él, o muchas otras interpretaciones que son igual de válidas.

En otra de sus acciones, concretamente en la *Acción 2*, de 1965, avanzó un poco más en el campo de la provocación extrema y usó elementos sexuales para conseguir un mayor dramatismo. De nuevo usó material quirúrgico como gasas, jeringuillas y tijeras junto a cuchillas y un cangrejo de plástico oscuro que estaban colocados sobre un cuadrado de tela negra. Se pegó la gasa al estómago con una venda y se envolvió el pene también con estos materiales. Se creó de esta forma una imagen muy violenta y sugerente. Durante mucho tiempo se pensó incluso que este artista se cortó el pene y murió desangrado antes de terminar esta *performance*, pero esto no es cierto. La realidad es que la persona que aparece en la foto que ilustra esta acción ni siquiera es él. Tampoco se cortó el

pene. Era todo una fantasía. Rudolf murió tirándose por una ventana, pero no fue un suicidio al uso. Según cuentan sus propios amigos, que en ese momento estaban con él asistiendo a la representación, Schwarzkogler se encontraba en medio de una acción mediante la cual buscaba la libertad absoluta. Llegados a un punto se dirigió a la ventana y se tiró por ella. Murió en el acto. No sé si esto lo tendríamos que entender como compromiso pleno con este movimiento o se trata de otra cosa. ¿Tú qué crees?

Otro de los accionistas vieneses fue Günter Brus, cuya obra más conocida se llama *Paseo vienés*, de 1965. Pintado completamente de blanco, chaqueta, pantalones, zapatos, cara y cabellos incluidos, trazó una línea que lo atravesaba por la mitad y que nacía de la parte alta de su cráneo hasta llegar a uno de sus zapatos. Esta línea vertical simbolizaba la grieta, algo que dividía al ser humano en dos partes. Era el símbolo de que algo estaba roto. Con esta guisa salió a pasear por las tranquilas calles de Viena. La gente al mirarlo pensó que tenían delante a alguien muy extraño. A su vez Brus pensaba lo
mismo de ellos. Sin duda se generó un interesante debate que nos hace reflexionar sobre lo diferente que somos los unos de los otros y sobre la aceptación o no de los que no cumplen los estándares sociales que nos impone el mundo. Simbólicamente podríamos pensar en la agonía del sujeto moderno.

Todas estas acciones iban contra el sistema pero estaban abocadas al fracaso. De hecho no llegaron a ningún sitio. No cambiaron realmente nada en el panorama social imperante. Lo único que ha ocurrido es que se estudian en ciertos círculos artísticos. También han inspirado a varios directores de teatro o

de películas que han usado algunas de estas acciones para incorporarlas a sus propias creaciones, pero el fin último que perseguían no se ha llevado a cabo. Ha quedado como algo exótico que alimenta la historia del arte del siglo XX, pero nada más. Si estos eran los últimos románticos, si eran estos los que definitivamente conseguirían destruir el arte, no lo han conseguido.

El más blasfemo de todos fue Hermann Nitsch. Su *performance La concepción de María*, de 1970, duró diez horas en las cuales Hermann, disfrazado de sacerdote, era ayudado por un grupo de jóvenes que ataron a una mujer llamada Anel a una cruz.Utilizó muchos símbolos cristianos para llevar a cabo esta liturgia en la cual se manipulaban vísceras de un cordero muerto que el propio artista y sus ayudantes vaciaron hasta extraerle de manera salvaje toda su sangre. Las tripas ensangrentadas eran vertidas en el cuerpo de Anel, que simbolizaba a la Virgen María, aunque llevaba unas medias y un sujetador para que recordase a las prostitutas. Durante la *performance* Hermann hace beber sangre a Anel y llega incluso a penetrarla con lo que parece ser un consolador que se encuentra colocado en su pelvis. A su vez, ella le introduce ese mismo objeto en la boca hasta producirle el vómito y así se van sucediendo una serie de actividades que rozan lo *gore*. ¿Es blasfemo o no? Ya lo advertí. Esta acción no reproduce nada que no conozcamos: la sangre, el vómito, el sudor, las vísceras, la creación, la muerte, la destrucción, lo sacrílego, etc. Una vez que termina la acción no ocurre nada más. Todo ha sido consentido y preparado para que ninguno de los asistentes salga dañado, al menos físicamente. Otra cosa es el

impacto que puede generar en personas sensibles. Aunque a nadie se le impone asistir a este tipo de acciones. De cualquier modo, todo acaba siendo una historia que está entre lo místico y lo infantil. Lo que reproducen estas *performance*s no dista mucho de lo que el ser humano hace en su vida diaria. ¿Has asistido alguna vez a la matanza de un cochino? ¿Has escuchado los gritos que da el cerdo cuando le hunden el cuchillo en el cuello? ¿Has despellejado alguna vez a un conejo para meterlo en la olla? ¿Qué ocurre en un parto común? ¿Has vomitado después de una noche de excesos? Pues eso.

El cuarto accionista era Otto Mühl. Este sí que era radical. La mayoría de sus *performance*s las hacía con su mujer. Realizaba actos muy ridículos en los cuales el primer ridiculizado era él mismo, pero también buscaba ridiculizar a los asistentes. Jugaba mucho con los roles sexuales. Se ponía ligueros, sujetadores y bragas y se masturbaba mientras sonaba el himno de Austria. Llegó a realizar acciones escatológicas en las que orinaba o defecaba en la boca de su mujer. Todo esto puede resultar muy asqueroso, pero si lo entendemos metafóricamente quizás lo veamos con otros ojos. A mí no me sorprende tanto. Después de ver las noticias diarias tanto en televisión como en la red, esto que hacía Mühl me resulta casi anecdótico y efectista. En otra de sus acciones, *Leda y el cisne*, interpretó este mito griego de una manera muy libre. Puso a su mujer desnuda en una mesa y empezó a chorrearle pintura negra, plumas y miel, entre otras cosas. Esta extraña orgía visual nos podría poner en situaciones incómodas. O quizás nos pueda llegar a hacer reflexionar. Lo peor de esta historia es que Otto llegó demasiado lejos con sus *performance*s. Se le fue de las

manos. En 1991 fue declarado culpable de delitos sexuales con menores y posesión de drogas. Fue condenado a siete años de prisión y más tarde puesto en libertad, en 1997, tras cumplir seis años y medio. Después de esto creó una pequeña comuna en Portugal y publicó sus memorias de la cárcel.

El caso de Marina Abramović es la historia de cómo alguien que empezó de manera pura ha conseguido ser absorbida por el *mainstream*. Esta artista yugoslava saltó a las primeras páginas de los medios de comunicación de todo el mundo cuando le dedicaron
en 2010 su conocida exposición retrospectiva en el MoMA de Nueva York. La acción principal de la muestra generó un vídeo que se hizo viral rápidamente y fue el que encendió la mecha de la curiosidad por saber quién era esta señora y qué había hecho a lo largo de su vida. La que ya es considerada como la abuela de la *performance* realizó una que consistió en quedarse sentada en una de las dos sillas que se encontraban enfrentadas en una de las salas del museo. Allí esperaba a que cualquiera que lo desease compartiese unos minutos de silencio frente a ella. Lo estuvo haciendo durante tres meses, pero el primer día ocurrió algo impresionante. Al empezar el acto Marina estaba con los ojos cerrados. Vestía de rojo y tenía cruzadas las manos. En ese momento apareció un hombre delgado vestido de negro, con barba, bigote y pelo blanco y se sentó frente a ella tranquilamente. Cuando Marina abrió los ojos las cámaras registraron un primer plano de su rostro sorprendido, alegre y extrañado a la vez. No podían hablar, ya que la *performance* no lo permitía. Se cogieron de las manos y ella empezó a llorar. Después la siguió él. Ese hombre delgado era Ulay, su expareja,

con la que trabajó durante más de diez años por todo el mundo. ¿Y por qué lloraban? Todo empezó con una acción realizada en 1988 que consistió en que cada uno se colocó en un extremo de la Muralla China, ella partió desde el mar Amarillo y él desde el desierto del Gobi, para recorrerla andando y encontrarse en la mitad. Tras andar más de dos mil quinientos kilómetros, se fundieron en un abrazo y prometieron no volverse a ver más.

Regresemos ahora a 2010 y al MoMA, cuando Marina Abramović había triunfado socialmente. En la exitosa exposición mostraba todo el trabajo que había hecho durante su carrera. Entonces aparece Ulay, después de tantos años, se cogen de las manos, lloran a moco tendido. Algo mágico. Y se cerró el círculo. Pero había algo que no cuadraba. Después de tanta emoción y de tanto sentimentalismo, parece ser que se trató de algo falso. En 2016 saltó la noticia de que la abuela de la *performance* violó un contrato que ambos habían firmado en 1999 por el cual Ulay debía recibir el 20 por ciento neto de las ventas producidas por las obras que hicieron conjuntamente. La multa ascendió a veinticinco mil euros, además de otros veintitrés mil en costes legales. Este contrato fue firmado once años después de realizar la *performance Muralla China*. Lo que ocurrió es que Marina le estaba sacando mucho beneficio al material que generaron juntos durante las décadas de 1970 y 1980. Ulay quería el trozo de pastel que le pertenecía. Sabiendo esto yo veo ahora esa *performance* de otra manera. Ya me parecía a mí que era todo demasiado bonito. Ella vestida de rojo intenso con una larga cabellera negra. Él de negro con leves toques de blanco en sus zapatillas, a juego con su cabello, y un toque de rojo en

la parte del cuello de la chaqueta. Ella con los ojos cerrados esperando la sorpresa. Él haciéndose el despistado frente a las muchas cámaras de vídeo y fotos que lo registraron todo. Demasiado preparado. Eso sí que fue una *performance*, pero una *performance* perversa. Nos hicieron creer que no se habían visto después de aquello pero, ¿cómo firmaron ambos el contrato?

¿Realmente no se vieron ni hablaron después de que Ulay le pusiese una demanda a Abramović? Ellos siempre lo han negado, pero yo ya no me creo nada.

Otra de las resoluciones que dictaminó el juez fue que las obras realizadas por ambos durante los años 1976 y 1980 debían ir firmadas como Ulay/Abramović y las obras fechadas entre 1981 y 1988 llevarían la rúbrica Abramović/Ulay. Esto me hace pensar que todas las acciones que realizaron tenían el fin último de ganar dinero. Si en la *performance* del MoMA nos habíamos emocionado todos y todas al ver algo verdadero y puro, el reencuentro de una pareja que no se había visto desde su ruptura, e incluso podrían habernos hecho pensar que todavía se amaban, parece ser que había contratos de por medio. Pero no seré yo el que juzgue la comercialización de las obras de arte. No tiene nada de malo. Otra cosa es hacernos creer una cosa cuando realmente era otra.

En 2017 volvieron a unirse por amor a su arte, pero también por dinero. Desde entonces dan charlas conjuntas por todo el mundo hablando de aquellos maravillosos años. Van contando por ahí las aventuras *hippies* de dos jóvenes llenos de sueños que recorrieron el mundo en una furgoneta vieja mientras se tejían sus propios jerséis y se dedicaban a darnos a todos una

lección de lo que significaba hacer arte por el arte. Y lo digo amargamente, porque a mí siempre me ha gustado la obra de Marina Abramović. Al menos gran parte de su
producción entre las décadas de 1970 y 1980. Pero como en toda buena película, o como en toda buena obra de teatro (porque otra cosa no, pero esto parece puro teatro) ha habido un giro inesperado de los acontecimientos.

La propia exposición retrospectiva chirriaba mucho. Podían verse las *performance*s realizadas por la artista serbia representadas por otros jóvenes, que posiblemente serían becarios, voluntarios o gente contratada, pero de forma ligeramente diferente. En su formato original una de esas acciones contaba con la presencia de Marina y Ulay desnudos, uno enfrentado al otro, colocados en la puerta de una galería de arte. Los asistentes tenían que rozarse literalmente con sus cuerpos si querían acceder al recinto. Eso me resultaba muy interesante, ya que la acción nos hablaba de los límites del espacio vital de cada uno o incluso de la relación que se genera entre los individuos. ¿Qué era la puerta? ¿Entraban o salían? ¿Simbolizaban a Eva y Adán? ¿Acaso era una representación de las puertas del paraíso? En el MoMA podía encontrarse una recreación de esa puerta con dos personas que no eran ni Ulay ni Abramović y, además, la puerta era mucho más ancha. Los que pasaban a través de ella ni siquiera se rozaban con los *performers*. ¿Tenía sentido entonces la acción? ¿Se trataba de una obra nueva? ¿O era simplemente la copia artesanal y de mala calidad de una *performance* original? En este caso me resultaba más un espectáculo cutre que otra cosa. El mensaje se desvirtúa por completo.

Marina Abramović ha perdido mucha esencia conforme ha ido pasando el tiempo. Ha ganado mucho dinero y bótox, pero la pureza se la ha dejado en el camino. Y es que ella misma se contradice continuamente. En su manifiesto sobre qué debe ser un artista, en uno de sus puntos habla sobre la creatividad. Nos dice que el artista no debe copiar. Pero esto a mí me parece pura demagogia. Picasso y Bowie decían justamente lo contrario y el propio ser humano aprende a través de la copia. Pero ¡si ella misma copia! En una de sus *performance*s aparece con el torso desnudo y con los brazos en cruz en una posición exactamente igual a la de las diosas minoicas del año 1600 a. C. Y si comparamos una de sus fotografías, en la que aparece con Ulay en su regazo, es idéntica a la *Piedad* de Miguel
Ángel. También habla en su manifiesto de que el artista no debe hacer concesiones al mercado del arte. Esto es difícil de creer en alguien como ella, que ha posado para innumerables revistas de moda, siendo incluso portada de muchas de ellas, que ha expuesto su obra en muchos centros institucionales y que cada vez aparece más ligada a las grandes esferas del poder y la comunicación. ¿De verdad no ha realizado ninguna concesión? ¡Anda ya!

Abramović es para mí el ejemplo de cómo se pueden hacer buenas *performance*s y a la vez otras que podrían ser consideradas Hamparte. En una de ellas se dedicó a pasar la hoja de un cuchillo entre sus dedos con golpes rápidos y certeros, como lo hemos visto hacer muchas veces en las películas del oeste. ¿Qué niño no ha probado eso con sus amigos? Utilizó veinte cuchillos de diferentes tamaños y colocó una grabadora en el suelo. Estuvo una hora realizando esta

acción. Yo creo que no es algo difícil de pensar ni tampoco requiere una habilidad sobrenatural para realizarla. Está llena de lugares comunes. Con Ulay realizó acciones de todo tipo. Una de ellas consistió en dar vueltas en una furgoneta durante toda la noche. Otra *performance* de 1978 titulada *AAA-AAA* consistió en grabarse uno frente al otro gritándose muy fuerte. Pretendían hacernos reflexionar sobre quién era el dominante y, claro, cada vez se gritaban más alto. En 1977 realizó *Relation in Time*, que consistió en amarrar sus cabellos por detrás y permanecer el uno a espaldas del otro. Esta acción duró dieciséis horas y únicamente durante la última dejaron entrar a la gente en la galería. En otra de sus *performance*s Marina agarra un gran arco y Ulay aguanta la flecha que apunta hacia su corazón. Hay mucha tensión en la imagen. Los dos hacen fuerza hacia fuera de tal forma que si a Ulay se le escapaba la mano la flecha le habría atravesado el pecho a Marina. Durante el tiempo que duró la acción había micrófonos grabando el latido de sus corazones. Bonita metáfora, ¿no crees?

Hoy en día Abramović se dedica a la profesión con la que empezó en el mundo del arte: la docencia. Desde 1973 a 1975 impartió clases en la Academia de Bellas Artes de Novi Sad y ahora ha fundado el MAI (Marina Abramović Institute). Por allí han pasado alumnas tan notables como la famosa Lady Gaga. Yo creo que Marina se ha equivocado de rumbo. Tenía que haberse metido a *youtuber* para hacer cosas como las *performances* de Benjamin Bennett. Este joven lleva desde 2014 subiendo vídeos de cuatro horas en los que simplemente se sienta frente al espectador y sonríe con pose de Buda. Nunca ha explicado por

qué lo hace. Está tan comprometido con su *performance* que en uno de sus vídeos se ve claramente cómo se orina encima sin inmutarse ni dejar de sonreír. Hay muchos otros casos de artistas que han intentado provocar al espectador con sus excentricidades. La francesa Orlan se dedica a hacer lo que ella llama
«acciones quirúrgicas», en las que se opera el rostro para deformárselo. En numerosas ocasiones ha grabado todo el proceso e incluso ha hecho directos para museos y galerías en los que habla con sus fans mientras es intervenida. Las fotografías que le realizan, las vendas que sobran de la operación y el material quirúrgico son luego comercializados como piezas de arte. Stelarc es un australiano que basa sus espectáculos en estar colgado, literalmente. En numerosas ocasiones se ha suspendido a sí mismo con ganchos sujetos a la piel. En otra ocasión se implantó quirúrgicamente una oreja fabricada con material biocompatible en el brazo izquierdo. Chris Burden fue un artista estadounidense conocido por haberse crucificado en un Volkswagen. Hizo muchas otras acciones, como la de mantenerse durante cinco días encerrado en una taquilla de su facultad o hacerse disparar en un brazo por uno de sus amigos/colaboradores. Y esto essolo un aperitivo de todo lo que nos ha dejado el siglo XX.

Aunque nos escandalicen este tipo de acciones no podemos olvidar que vemos cosas peores en películas de ciencia-ficción o en series de anime. Quizás el impacto no sea tan grande al saber que se trata de algo que no está ocurriendo realmente. Pero deberíamos reflexionar sobre el valor que le damos a las

diferentes acciones que se nos presentan delante cada día. ¿Qué nos escandaliza y por qué?

¿Deberíamos relativizar más las cosas para aprender a apreciar el arte de verdad? A veces es imprescindible salir a la calle y tomar aire. Lo que ocurre es que hasta en la calle podemos encontrarnos con obras de arte y Hamparte.


ANTONIO GARCÍA VILLARÁN

' Af(G;YEOO
M,AMt 'tW
l\cC(5'fi\ tA
u ti//v\ fllPIA
nc:
= ce !A IL-VI

IX

ELGRAFITI Y EL *STREET ART* ESTÁN DE MODA

El intento de muchos por democratizar el arte llevándolo a los muros de las calles de ciudades y pueblos ha generado un debate que todavía hoy sigue vivo. No son pocos los artistas que han salido de las calles y han conseguido éxito, fama y dinero. Algunos como Jean- Michel Basquiat lo hicieron de la mano de Warhol y otros tomaron caminos distintos. Keith Haring empezó dibujando sus muñecos en el metro, es decir, realizando actos vandálicos en la vía pública, por lo que fue arrestado en diversas ocasiones. Hasta aquí todo normal. Este chico de la década de 1980 con cara de no haber roto nunca un plato se dedicó a hacer dibujos con tiza en el metro de Nueva York aprovechando los espacios en negro que dejaban los anuncios que no estaban todavía colocados. También intervenía sobre carteles que ya estaban pegados. Sus monigotes no son nada del otro mundo: constan de una cabeza circular, dos brazos y dos piernas

rectangulares al igual que el torso y poco más. De esta forma podía dibujarlos rápidamente y así evitaba que lo pillaran. Pero ¿por qué los hacía en el metro? En sus muchas entrevistas dice que vio como una revelación, que aquellos espacios eran los idóneos para llevar a cabo sus obras. Y digo yo: ¡lógico! Para darte a conocer no hay nada mejor que anunciarte en lugares donde cada día pasan miles de personas. Eso se llama *marketing*. ¿Por qué no se le ocurrió realizar sus manifestaciones plásticas en las esquinas superiores de las puertas de los cuartos de baño de bares de carretera? Conceptualmente yo lo veo más interesante. ¿O no? Muchos de estos monigotes producían ruido visual, al igual que las firmas de los grafiteros. Estuvo
trabajando más de diez años y prácticamente hizo el mismo diseño simplista todo el tiempo. No evolucionó en absoluto. Ni siquiera se molestó en investigar sobre las distintas tipografías. No pensaba mucho las cosas.

Haring empezaba su proceso creativo basado en la intuición. No realizaba ni un solo bosquejo, no había preparación preliminar, y eso se nota. El uso de corazoncitos rojos, líneas del mismo grosor que servían para rellenar espacios en blanco y muñecajos que parecen salidos de los semáforos incitan a pensar que estaban hechos con la mayor de las perezas. ¿Tendríamos que poner estos diseños al nivel de las grandes obras de arte? Uno de los dibujos de Keith Haring que salió a subasta en Balclis y cuya venta parecía improbable porque muchos coleccionistas consideraban muy excesivo su precio de salida, noventa mil euros, consiguió colocarse casi sin ningún esfuerzo. Un comprador decidió que merecía la pena el pago de

dicha cantidad. La obra era un dibujo de dos muñecos sodomizándose sobre papel, de 1982. Todavía no entiendo cómo ha podido conseguir tanta fama a pesar de realizar figuritas tan básicas con colores planos osolo con trazos gruesos.

Haring realizaba imágenes que fueran sencillas y genéricas para que pudieran ser aceptadas por cualquiera sin intervención crítica. Lo que ocurre es que esa es la peor crítica que puede hacerse sobre una obra. Si estas imágenes puede hacerlas cualquiera de nosotros,
¿podríamos llamarlo arte? ¿Sería entonces artesanía o Hamparte? La carrera de Haring fue meteórica. Las imágenes de este joven siendo arrestado por policías que lo llevaban esposado a comisaría por dibujar en el metro recorrieron el mundo y se consiguió posicionar en el subconsciente colectivo. ¡Todos queríamos ser el rebelde Keith Haring! Empezó a realizar estas acciones en 1980 y en 1982 ya tuvo su primera exposición en una galería de arte. Esto sí que es eficacia. En 2017 Haring estaba en el número dos en la lista de ventas de arte de *Art Price*. Se vendieron más de trescientos lotes, es decir, más de trescientas obras de este artista callejero y consiguió un volumen de venta de más de treinta y cuatro millones de dólares.

El mercado del arte contemporáneo está cada vez más liderado por artistas urbanos. Sin embargo, yo considero que sus obras en la
mayoría de las ocasiones están sobrevaloradas. ¡Son tan parecidas a los trabajos manuales que realizan los niños de guardería! Finalmente, el personaje ha hecho que el valor de sus

dibujos aumente considerablemente. Y eso que Keith Haring estudió Bellas Artes, lo que pasa es que no se nota.

Hoy día no es difícil fabricar a un artista. Si cogiésemos, por ejemplo, un zapato y nos dedicásemos a hacerle entrevistas y gastásemos dinero en su promoción (al igual que hicieron con Haring), te aseguro que en unos meses tendríamos entre nosotros al nuevo Dalí. Haring murió de sida en 1990 y su obra está hoy en galerías, colecciones y museos de todo el mundo. También han usado sus dibujos para *merchandising* en el planeta entero. El hecho de que sea tan conocido hoy tiene sus motivos. Por un lado se molestó mucho en hacernos ver que sus obras tenían gran parte de lucha social. Y esto está hoy en el *mainstream*. Yo no digo que no sea necesario, muy al contrario, pero en los tiempos que corren esto es un motivo más para estar en el candelero. Su personaje era muy épico, ya que lo arrestaban por saltarse las normas. Y es que los héroes, los chicos malos, los que luchan contra el sistema y los mártires, gustan mucho. Por otro, son imágenes tan genéricas que se te quedan rápidamente en el subconsciente. Podría parecer que las ha hecho cualquiera, pero él ha conseguido que asociemos este tipo de dibujos a su persona. Es lo que se llama crear una imagen de marca. Por último, gracias a sus trabajos de gusto pop conoció a otros artistas de vanguardia que sin duda le ayudaron a estar donde estuvo. Es el caso del propio Warhol o Basquiat, que comulgaban perfectamente con su ideología. La unión hace la fuerza. Hoy podemos encontrar a otros hampartistas que han continuado su legado con el aplauso del público en la red. Tal es el caso de Mr. Doodle, un joven pelirrojo que se está forjando todo un imperio haciéndonos ver que él es

la reencarnación de Haring sin nombrarlo ni una sola vez. Millones de seguidores avalan sus dibujos de personajes con ojos redondos realizados con rotulador negro y su prestigio está subiendo cada vez más en el mundo del arte. Las marcas cuentan con él y a mí me parece estar asistiendo de nuevo a la misma historia de siempre, viendo cómo alguien sin talento consigue estar en puestos sociales que deberían estar guardados para los que sí lo tienen.

El premio al grafitero más exitoso es, sin duda, para el hombre sin rostro: Banksy. Este enigmático personaje (o grupo de personas) conocido por sus supuestas obras antisistema podría ser Robin Gunningham, según trató de descubrir un estudio de 2016 de la Universidad de Londres. Lo que ocurre es que a nadie, y menos en estos momentos de tanta popularidad, le interesa sacar a la luz su identidad. Por una parte está generando mucho dinero en exposiciones, subastas y otros negocios que se están creando en torno a su obra. Y por otra están los actos vandálicos que ha cometido durante todo este tiempo. Bajo la coartada de decir que lo que él hace es arte, o *street art*, se permite el lujo de realizar sus pintadas sin permiso allá donde se le ocurre. ¿A quién le gustaría que un grafitero le dejase estampada su firma en la fachada de su propiedad? Tú me podrás decir que si se trata de Banksy estarías encantado, pero esto no será debido a tu amor por el grafiti, más bien verías el negocio de vender más tarde esa obra. Estoy prácticamente seguro de que si pensases en cualquier grafitero anónimo cambiarías de opinión. Son muchos los que dejan sus frases tipográficas, firmas o dibujos esquemáticos en paredes y puertas de negocios, e incluso más de una vez los

propietarios se han visto obligados a contratar a alguno de ellos para que pinte la persiana metálica de su local comercial por miedo a seguir recibiendo pintadas. Esto es una operación perfecta para ellos, ya que si ven un grafiti pintado suelen respetarlo en la mayoría de los casos. Pero también podemos verlo como un tipo de chantaje de lo más bajo. Sería algo así como la mafia de los artistas de la calle. Por otra parte veo mucha falta de empatía en la parte de este colectivo que se dedica a pintar allí donde les apetece.



Las obras de Banksy tienen un marcado mensaje activista y ecologista, pero a mí me parece que no predica con el ejemplo. Denoto una clara doble moral. En uno de sus grafitis realizado con plantillas puede verse a un niño que tiene un cubo de pintura roja entre sus manos y acaba de escribir en la pared «Recuerdo

cuando todo esto eran árboles». Sin embargo, él usa aerosoles para realizar sus plantillas entre otros muchos productos que también contaminan el medio ambiente. Posiblemente incluso tenga coche o haya viajado alguna vez en uno de ellos. Y si bien existen aerosoles que contaminan menos, esto no significa que él los use o los usase en el pasado. Además, gracias a su influencia muchos jóvenes usan estos aerosoles para seguir contaminando el planeta. Si realmente estuviese comprometido con el cambio climático haría grafitis ecológicos, que también existen. Moose (Paul Curtis) y Ossario (Alexandre Orion) realizan un tipo de pintura mural en las calles de las ciudades basado en quitar suciedad de paredes afectadas por la contaminación. Además de dejarnos un mensaje bastante positivo

con su trabajo están colaborando con la limpieza del entorno. También existe otro tipo de grafiti basado en la creación de musgo con formas controladas en las paredes, es decir, a través de una técnica sencilla se consigue que brote el musgo realizando tipografía y otros dibujos diseñados por los artistas. La fórmula para hacerlo se encuentra fácilmente en la red y no es para nada complicada. Pero supongo que para Banksy es más fácil comprar un bote de pintura o de espray. Otra alternativa sería usar técnicas de perfodibujo como, por ejemplo, quitar polvo de los cristales de los coches y hacer de esta manera una silueta, una frase o un buen diseño. ¡Creatividad ecologista, por favor!

En 1990 empiezan a aparecer imágenes suyas por las calles de Bristol, pero no se cuenta mucho que estuvo trabajando con

el galerista y marchante de arte Steve Lazarides hasta el año 2009.

¿Antisistema? Hoy puedes encontrar obra de Banksy por todo el mundo. Se multiplican sus exposiciones y las subastas de todo el planeta cuentan con sus trabajos, que cada vez consiguen precios más elevados.

Lo más divertido de todo es que las obras que hace Banksy son muy facilonas. Cualquiera de nosotros que le dedique un poco de tiempo podría llevar a cabo algo de la misma calidad tanto técnica como conceptual. ¿Cuál es su fórmula? Elige iconos de hoy, fotos famosísimas como la *Estatua de la Libertad*, *La Mona Lisa* o cualquier personaje de Disney. En definitiva, cosas que están en la cultura popular y que todo el mundo conoce. El juego consiste en coger dos o tres de esas imágenes y unirlas. Y ya está. Ahí tienes un Banksy. Por poner un ejemplo, seleccionamos la imagen de la famosa foto de la niña que corre gritando desnuda quemada por el napalm en la guerra de Vietnam y la sumamos a las imágenes de un Mickey Mouse y un payaso del McDonald's y *voilà*. Ya tenemos un Banksy. La técnica también es muy sencilla. Cualquiera sabe fotocopiar una imagen en alto contraste, recortarla y hacer un estarcido con un bote de espray.

Mi teoría es que Banksy utiliza los grafitis callejeros como una agresiva estrategia de *marketing* para después vender sus obras en sus exposiciones y en la red. Me explico. En 2003 salió en todas las noticias por una *performance* que protagonizó en la Tate Modern
Gallery. Se disfrazó para que las cámaras de seguridad no lo reconociesen y colgó una de sus obras en una de las paredes

del museo. El acto fue recogido por las cámaras y dio la vuelta al mundo. Pero esta acción reivindicativa no resultó ser tal cosa. Le bastaron esas dos o tres horas que estuvo el cuadro colgado sin que se diesen cuenta para generar su meditada estrategia comercial. A los pocos días podía adquirirse una réplica de esa misma obra en la Galería Tom Tom de Londres realizada por el mesías antisistema.

Este artista callejero de Bristol fotografía sus plantillas y murales así como todas las acciones que decide perpetrar y usa su *web* como plataforma para dar crédito a su trabajo: si está en su página oficial se pueden dar por firmadas. Y ya sabemos que una obra firmada por un artista de reconocido prestigio es garantía de éxito comercial en el mundillo. Algunos galeristas han aprovechado esto para arrancar literalmente algunos muros que contenían obra de Banksy y ponerlos a la venta en subastas o en bienales de arte importantes. La perversión es tan grande que han llegado a comprar casas enteras o bien a costear las obras de reparación de las paredes donde han encontrado obra suya. Pero nosolo de murales callejeros vive Banksy. En sus exposiciones pueden verse grabados, pinturas y todo tipo de objetos artísticos realizados con las disciplinas clásicas del arte, lo que hace posible su venta. Se han llegado a pagar en Sotheby’s más de cincuenta y siete mil euros por obras suyas.

Pero esto no ha sido lo máximo que se ha pagado por una de sus obras: *Niña con globo* fue vendida por un millón doscientos mil euros en esta misma casa de subastas. Al bajar el martillo el público asistió asombrado a lo que yo considero uno de los mayores timos de la historia de las subastas en el mundo: el cuadro empezó a autodestruirse, como si de una trituradora de

papel se tratase. El soporte donde se encontraba el dibujo empezó a deslizarse por debajo del grueso marco dorado cortándolo en tiras de un centímetro de grosor aproximadamente. Todo muy estético. El caso es que el mecanismo destructor se paró a la mitad, y la obra no se destruyó por completo. Muy al contrario, quedó una bonita composición: la mitad del cuadro quedaba dentro del marco y la otra mitad, hecho tiras, sobresalía por la parte de abajo. Todos los medios de comunicación

dieron la misma noticia en la que contaban cómo este artista había vuelto a reírse del sistema. Banksy puso un mecanismo en 2006 por si alguna vez esa obra era subastada. La intención del artista antisistema era que se destruyese por completo, pero algo falló. ¿O no? A poco que analicemos tanto la obra como el suceso veremos que tiene muchas lagunas. La obra en sí es de muy mala calidad. Una niña realizada con plantilla en negro sobre blanco a la que se le escapa un globo en forma de corazón. Un corazón rojo. ¡Qué originalidad! Ni eso: la original es la plantilla que hizo a partir de una obra callejera. Es decir, que esto era una copia de otra obra que supuestamente él mismo había hecho. *Street art*. El grueso marco dorado en el que estaba enmarcada la obra escondía un mecanismo que el mismo Banksy reivindicó como suyo cuando saltó la noticia. Incluso publicó en su cuenta de Instagram un breve vídeo donde se veía construyéndolo. Después de doce años esta dudosa instalación se accionó, a saber cómo y quién lo hizo, justo en el momento en el que el subastador dio el golpe con la maza. ¿Nadie se dio cuenta de que ese marco llevaba un mecanismo oculto? ¿Y las medidas de seguridad? ¿Quieren hacerme creer que cualquier

escultura que se subaste en Sotheby's puede llevar una bomba dentro que puede ser accionada en cualquier momento debido a que no se revisan las obras antes de ser subastadas? Sinceramente yo no me lo creo. Mi teoría es que todo era un montaje orquestado por los dos bandos. Esta es mi opinión, pero es que me resulta imposible pensar que una institución de tanto prestigio haya caído en una trampa tan cutre. Además, según los expertos el valor de esa obra una vez intervenida en la subasta se dobló como mínimo. Eso sí que es una estrategia comercial efectiva. ¡Bravo, Banksy!

Yo creo que pretenden tomarnos por tontos. Una vez que una obra llega a ser subastada en esta institución de tanto prestigio ya pueden prenderle fuego y quemarla por completo que seguro que alguien comprará sus cenizas. ¿No han vendido vitrinas llenas de colillas o de pastillas de Damien Hirst? ¿Por qué no iban a hacer lo mismo con una obra supuestamente deteriorada? Para mí esto no tiene nada que ver con el arte, pero sí con el capitalismo feroz en el que estamos inmersos. La declaración que hizo uno de los máximos responsables de Sotheby's después del suceso fue: «Parece que hemos sido bankseados…». ¿No resulta sospechoso? A estas alturas, si no ves que Banksy es simplemente una marca es que no nos estamos enterando de nada. Desde su web puedes comprar fácilmente todo tipo de *merchandising*. Un *merchandising* activista y antisistema. Ya… A lo largo de su carrera ha realizado encargos oficiales y muy importantes, como la portada del disco de Blur de 2003 (en 2007 el original de la portada se vendió por noventa mil euros). Ha realizado exposiciones en museos y salas de todo el mundo (en algunos

incluso llegó a pintar sobre vacas vivas la cara de Warhol, rozando los límites del maltrato animal) y casi gana un Oscar con su película documental. En unas declaraciones dijo algo muy contradictorio: que estaba en contra de los premios, pero que si se lo daban iría a recogerlo haciendo una excepción. Y digo yo, si está en contra de los premios, ¿por qué se presenta?

Dismaland fue un proyecto ideado y dirigido por Banksy al que invitó a sesenta artistas de los cuales aceptaron la mayoría. Entre ellos estaba Damien Hirst. La idea era muy original y pretendía ser una crítica a los parques temáticos actuales como Disneyland. Este proyecto sí me resultó original, aunque las atracciones las hicieran otros. Banksy es tan querido como odiado por sus propios compañeros grafiteros. Algunos dicen que pinta encima de otras obras o que se ha vendido al sistema. Lo ven, en cierto modo, irrespetuoso con sus propios colegas y también con el movimiento. En una ocasión la compañía Sincura Group arrancó ocho murales del artista para venderlos en una subasta con fines benéficos. Banksy no tardó en responder en sus redes sociales. Los murales que pintó estaban en plena calle, pero Banksy dijo que la exposición no tenía nada que ver con él y que creía que era asqueroso que la gente fuera colgando arte en las paredes sin pedir permiso. ¿Acaso no es esta la mayor de las contradicciones para alguien que durante toda su carrera se ha dedicado a pintar muros sin permiso? Con esa causa benéfica se pretendía recaudar tres millones de euros. El grafiti titulado *Prohibido jugar a la pelota* salió en seiscientos mil euros, *Niña con globo* en cincuenta y cuatro mil y *Rata de Liverpool* en trescientos mil.

Y es que para ser alguien anónimo tiene muy controlada su producción. En el Museo de Bristol salieron a la venta unas postales de su obra *Busto de ángel* de 2009. La gente empezó a comprarlas y los propios fans del artista callejero le enviaron imágenes y mensajes contándole lo que sucedía. Él no tardó en decir que esas postales estaban vendiéndose sin su permiso. Lo que ocurre es que dicha obra ya la compró el Museo de Bristol hacía años. ¿Qué pasó aquí? Yo creo que Banksy quería pillar por todos lados. Quería su parte del pastel. De su ilusorio pastel antisistema, se entiende. Para mí Banksy no es un artista callejero. Se vale de esa estética y de todo lo que otros han logrado para su propio beneficio. Realmente no dista mucho de los demás artistas que hoy son mundialmente reconocidos. Si analizamos lo que hace veremos que está en el mismo circuito que los más grandes. Él lleva la contradicción por bandera y muchos de nosotros alguna vez hemos creído que su obra podía cambiar el mundo. Quizás haya cambiado su mundo y nos haya servido de placebo a algunos.

Jean-Michel Basquiat al menos no decía una cosa y hacía otra. Este artista estadounidense probó con la música y con la poesía, pero fue el mundo del grafiti lo que consiguió alzarlo al Olimpo de los dioses. Al igual que Haring y Banksy él también pintaba en lugares públicos: decoraba con sus diseños vagones de tren y muros del barrio del Soho donde proliferaban las galerías de arte. ¿Qué mejor manera de mostrarse, verdad? Su fama de chico malo y los frutos de su rebeldía hicieron que lo expulsaran del City-As-School a los dieciséis años, justo un año antes de graduarse. Basquiat se nos presenta como la atractiva figura del eterno adolescente incorrecto y contestatario que

todos llevamos dentro. Esta es una forma de verlo, aunque sigue siendo más de lo mismo. Quizás lo expulsaron por no haber llegado al nivel requerido: no olvidemos que se trataba de un centro para superdotados. Añade morbo a su leyenda el que fuese okupa durante dos años después de abandonar la casa de su madre, viviendo en las calles y en edificios abandonados. Se cuenta que para sobrevivir vendía camisetas y postales hechas por él mismo. Nos lo han contado de manera muy romántica en el encuentro que mantuvo con Warhol en un restaurante donde le vendió algunas obras de
pequeño formato. En esa escena de la película de 1996, *Basquiat*, dirigida por Julian Schnabel, David Bowie hace de Andy. A mí me encanta Bowie, pero esta quizás sea una de las peores interpretaciones que hizo en su carrera. A no ser que quisiese ridiculizar al rey del pop art.

Este artista callejero de lujo compartió el seudónimo de su *alter ego* con su amigo Al Díaz: ambos firmaban sus grafitis como SAMO, que son las siglas de SAMe Old shit, es decir, «la misma mierda de siempre», «la misma porquería», y utilizaban mensajes tipográficos para hacernos ver a todos y todas que la vida es algo horrible. Me pregunto si volvería a hacer las mismas pintadas unos años más tarde, cuando consiguió nadar en dinero. El desencanto le duró poco. Yo lo veo como la típica etapa que todo adolescente tiene que pasar. Lo que ocurre es que resulta muy atractivo para los historiadores y también para el público en general asistir al ascenso de los desheredados. Su obra está compuesta por un *collage* de imágenes en las que artistas como Robert Rauschenberg, De Kooning, Jean Dubuffet (*Art Brut*) y la cultura popular se unen furiosamente para

conseguir obras salvajes y alquitranadas. Pero todo esto no le vino del cielo. Su madre, una diseñadora gráfica puertorriqueña, se molestó en llevarlo a múltiples exposiciones cuando era pequeño (fue miembro junior del Museo de Brooklyn a los seis años) y participó como oyente en la Escuela de Artes Visuales, así que de autodidacta, nada.

Al igual que su amigo Keith Haring empezó a exponer muy temprano. Ser grafitero en la década de 1980 era la fórmula que llevó a muchos al estrellato. Su historia tiene muchos puntos en común con la de Haring, ya que fue en 1982 cuando su carrera despegó pasando del más absoluto anonimato a realizar exposiciones individuales y a participar en otras colectivas en galerías tan importantes como la Marlborough de Nueva York, Gagosian y Annina Nosei. Toda una generación de artistas emergentes impulsada por el *mainstream*. Dos años después llegaría al MoMA. Llevó una vida en la que los excesos fueron sus inagotables compañeros. Murió a los veintisiete años por sobredosis de heroína y ha sido el artista visual negro más exitoso en la historia del arte afroamericano.

Aunque siempre se dice que la obra de Basquiat está dentro del neoimpresionismo estadounidense y que bebe del arte de sus ancestros africanos, yo creo que su estética es más bien un refrito entre el arte de los estudiantes de instituto cuando llenan el borde de sus libros con muñequitos, la herencia del arte de los locos (que luego recogieron los surrealistas y el *Art Brut*) y la estética de lo naíf. Aun así, me resultan muy interesantes sus composiciones, la manera de disponer el color y la fuerza de sus trazos. Pero su obra es muy irregular. Puedes encontrarte con una obra que realmente tiene todos los ingredientes que

provocan la emoción y, sin embargo, frente a otras podemos pasar de largo sin pestañear. Eso es lo que tiene la investigación. Yo creo que todo lo que aprendió de niño, unido a la convivencia con otros artistas y sus ganas de ser el más famoso de los artistas de su tiempo, hicieron que por una parte su obra fuese algo precipitada y por otra acabase antes de tiempo.

Yo creo que hay dos tipos de ambición: la sana, que hace que queramos cada día ser mejores, la que nos hace avanzar mirando los logros conseguidos por el trabajo de los demás como una meta, no como una amenaza; y otro tipo de ambición basada en la codicia desmesurada que puede llevarte a meter la cabeza en un pozo del que nunca volverás a salir. Basquiat tenía más de la segunda que de la primera.

Es innegable que el *street art* está más de moda que nunca y esto es debido a varios motivos. Por un lado es un tipo de arte que se está publicitando continuamente. Su estética nos resulta muy familiar y por eso nos resulta natural abrazarla. Por otro lado es fácilmente realizable, y si algún galerista de las altas esfera necesita a un artista que pueda saciar el cada vez más creciente mercado del arte con obras de rápida factura, ya está todo hecho. Lamentablemente el mercado manda en detrimento de la calidad. Y esto es algo con lo que tenemos que convivir día a día.

X

¿CENSURA O *MARKETING*?

La censura es algo que ocurrió, ocurre y seguirá ocurriendo en la historia por los siglos de los siglos, solo que ahora se ha convertido en una eficaz estrategia de *marketing* utilizada por los medios de comunicación para visibilizar la obra de los artistas que les interesan. En una época en la que la información está más viva que nunca nos encontramos con prácticas propias del Renacimiento. A los frescos que pintaron los artistas Masaccio y Masolino da Panicale en la capilla Brancacci de la iglesia de Santa María del Carmine de Florencia, en los que se mostraba a Adán y Eva desnudos, se les añadieron ramajes para ocultar sus «vergüenzas». Vaya con el siglo
15. Otros como Tiziano tuvieron que convencer a los censores de que sus desnudos eran de temática mitológica y religiosa, aunque Miguel Ángel no se libró de que pintasen trapitos que cubrían los genitales de los desnudos de la Capilla Sixtina. Sus escenas del Juicio Final fueron retocadas por Daniele da Volterra en 1564 por encargo del papa Pío IV, por considerarlas de carácter impuro e inmoral. Afortunadamente muchos de estos parches han sido eliminados en el siglo XX. Pero la maquinaria maquiavélica de la censura está mutando.

El ambiente que se vive hoy en la red es muy propicio para que todos creamos que los diferentes tipos de censuras son iguales. No pueden mostrarse pezones en varias de las principales redes sociales y cada vez menos se pueden mostrar obras de arte en las que aparezcan figuras desnudas. Solo falta que tapen ciertas zonas con un trapito pixelado. Pero no, lo que han conseguido es algo más importante: ya no es la red la que tiene que contratar a nadie para censurar, sino que son los propios usuarios los que pixelan o tapan ciertas partes de sus fotos y obras para poder difundirlas en las redes. Se trata de la nueva moda: la autocensura. Y esto es muy perverso, ya que están normalizando algo completamente absurdo. ¿Acaso el desnudo tiene algo de malo? ¿Tan peligroso resulta ver un pezón? Es solo un cambio de color de piel en una parte de tu cuerpo. No es para tanto. En el Museo de Manchester se retiró un cuadro del pintor prerrafaelita J. H.

Waterhouse en el que se puede ver a un grupo de jóvenes ninfas bañándose en un riachuelo con nenúfares y un joven que se inclina hacia una de ellas. El motivo de la retirada fue la alegación de que se cosificaba a la mujer. Estos argumentos que quieren ser feministas no se los cree nadie. Si esa obra, como tantas de este u otros pintores y pintoras, son sospechosas de cosificar a la mujer, ¿qué pasa con las portadas de las revistas de moda? ¿Y con los anuncios de colonia? ¿Y con algunos programas de televisión? Yo no sé si esta fue la verdadera razón de la retirada de la obra o bien que buscaban un impacto mediático para promocionar una exposición o el propio espacio expositivo.

Como hemos visto en el Renacimiento, todo depende de la mirada del censor. Algo similar le ocurrió a Balthus, el pintor de las niñas. No son pocos los que lo han tachado de provocador. Cuadros en los que una niña está sentada frente a nosotros vestida con falda y blusa,
¿provocadora? Dorothea Tanning también pintaba niñas desnudas en cuartos oscuros llenos de puertas abiertas y no he escuchado ni una sola crítica sobre ella en este aspecto. En 1934, cuando Balthus hizo su primera exposición, sufrió comentarios crueles que le llevaron incluso a intentar suicidarse. Por solo seis cuadros expuestos. El mal pensamiento no tiene límites siempre y cuando estés predispuesto a ello. Balthus tiene un cuadro en el que retrata a un señor sentado en una silla mirando fijamente al espectador y con una niña a su lado que también nos mira fijamente. Una de las manos de la niña se posa sobre la mano del hombre y la otra descansa sobre su rodilla. Él la coge por la cintura. Tal y como hemos dicho, si piensas mal podrán aparecer en tu mente todo tipo de perversiones, pero la realidad es que se trata de un retrato que Balthus le hizo a Miró y a su hija.
Mal pensados hay en todas partes pero intentemos ser objetivos,
por favor. No vaya a ser que se repita lo que ocurrió hace relativamente poco cuando se recogieron diez mil firmas en una campaña de Internet para que se retirara el cuadro *Thèrése Dreaming*, de Balthus, del Metropolitan Museum of Art de Nueva York por ser considerado «sexualmente sugerente». Mia Merrill, la intrépida creadora de la petición, consideró perturbador el

contenido de esa pintura. Decía que el Met estaba, tal vez sin intención, respaldando el voyerismo y la cosificación de los niños. Afortunadamente los responsables del museo decidieron no retirar la obra. En esta ocasión se impuso el sentido común. Menos mal. Y es que nueve o diez mil firmas son muchas. ¿O no? La realidad es que ese museo es visitado cada año por más de seis millones de personas. Lo que ocurre aquí es que algunos medios de comunicación aprovechan este tipo de acciones de personas involucionistas para generar una noticia con un titular llamativo para conseguir visitas o vender más periódicos o revistas. Esto repercute favorablemente en el objeto de la noticia, ya que genera interés, pero lo único que llegan a conseguir es confundir a la opinión pública haciéndonos creer que vivimos todavía en la época medieval rodeados por personas micromentales. La realidad es otra. ¿Alguien puede creerse que por ver una obra de Balthus vamos a convertirnos todos en pederastas? ¿Acaso vamos a empezar a perseguir a niños y niñas con oscuros motivos por ver un cuadro? No creo que una obra de arte tenga tanta influencia, sinceramente. Al menos no de este tipo. Si esto fuese así tendríamos que retirar las dos versiones de la película *Lolita*, además de la novela de Vladimir Nabokov. Por no nombrar, por ejemplo, los niños en la playa que pintó Sorolla. Infantes desnudos al sol enseñando sus nalgas bañadas por el agua salada del mar. ¡Qué perversión! (entiéndase el sarcasmo). Y si queremos seguir con este juego, tendríamos que retirar hasta la Biblia. Hay pasajes en los que Dios ordena matar a cuchillo a un pueblo entero. Las obras en sí no tienen ningún componente que dirija la voluntad de nadie. Un cuchillo sirve para cortar fruta, pero también es un arma en potencia. ¿Tendríamos que prescindir de los cuchillos en las casas?

¿Y qué haríamos con cierto tipo de fruta? Tienen formas demasiado peligrosas, demasiado sugerentes. ¡Cuántas bromas hemos tenido
que soportar con las frutas! ¿Quién no ha utilizado un plátano para…? Dejémoslo.

El caso de Egon Schiele siempre ha sido polémico. Para celebrar el centenario de la muerte de este excepcional dibujante la oficina de turismo de Viena decidió hacer una gran exposición. En Alemania y Reino Unido colocaron una franja blanca con un

texto delante de los dibujos de desnudos de los carteles para ocultar sus genitales. Se podía ver cómo varios dibujos de desnudos masculinos y femeninos eran censurados con una nueva versión del trapito renacentista. En la franja blanca ponía «Sorry, 100 years old, but still too daring today», con el correspondiente *hastag #ToArtItsFreedom*. ¿Por qué pienso nuevamente que esto no es más que una estrategia de *marketing*? Si nos metemos en Internet podemos ver las imágenes de estos mismos carteles sin censura y sin ninguna dificultad. Tampoco están censurado los dibujos de este autor en la propia exposición. Cualquiera que entre a verla se encontrará con los originales sin la franja blanca. Por lo tanto, ¿qué están censurando? ¿Qué sentido tiene anunciar algo como peligroso si vas a entrar en la sala y te vas a encontrar esos y otros muchos desnudos colgados en la pared? En vida, a este artista llegaron a quemarle dibujos e incluso estuvo en la cárcel por hacer este tipo de obra. Yo creo que se han querido aprovechar de esta historia para generar su estrategia comercial. Y es que no hay mejor forma de acrecentar el deseo que alejando el objeto o censurándolo. Si yo te digo: «No abras esta caja», seguramente despertaré tu curiosidad e intentarás de cualquier forma abrirla para ver qué contiene. Esto es de primero de publicidad. Lo que ocurre es que puede convertirse en algo muy peligroso. Podríamos caer en el radicalismo.

Creo que es una gran campaña de *marketing* porque en el British Museum, hace muy pocos años, se hizo una gran exposición de arte erótico japonés. Los dibujos que se mostraron sí que eran explícitos. Tenían mucha más carga erótica que los desnudos de Schiele. Pulpos gigantes se daban al placer con geishas succionando sus partes íntimas; samuráis retozando con cortesanas llenaban estas estampas japonesas de desnudos haciendo el amor, llegando incluso a la pornografía. Pero nadie dijo nada. Al menos no trascendió. Lo
peor de todo es que se demoniza el desnudo masculino y el femenino cuando es algo completamente natural. Si llegásemos al consenso de censurar las obras de Egon Schiele tendríamos que hacer lo mismo con todas las que son de igual factura. En este caso tendríamos que vaciar inmediatamente todos los museos, destruir las culturas griega y romana, quemar las obras de Manet, de Toulouse-Lautrec, *Las señoritas de Avignon* de

Picasso, nada de obras de Tiziano, a Rubens lo expulsamos y un largo etcétera.

Lo que yo pienso es que no se puede tener doble moral. Siempre se emprende con los mismos. Son las altas esferas del poder las que han ejercido este tipo de censura. Tenemos un ejemplo claro en la reina Victoria de Inglaterra cuando, en 1830, quiso que taparan una escultura india regalada por el gobernador de Ceylán. Era la imagen exenta de una diosa cuyos pechos eran literalmente dos esferas. Los templos eróticos de Khajuraho están llenos de figuras similares. Ni siquiera se trataba de una imagen naturalista. Yo diría que era más bien simbólica. Tampoco mostraba sus partes íntimas, ya que tenía una falda larga que la cubría de cintura para abajo. Algo parecido se cuenta de Toulouse-Lautrec cuando, en una exposición, un señor de traje se escandalizó al ver una de sus obras en la que aparecía supuestamente una prostituta vistiéndose después de complacer a su cliente, que ya estaba vestido con un traje. El artista le dijo al espectador que no era eso lo que se encontraba allí representado. Se trataba de un señor esperando a que su esposa terminase de vestirse para ir a la ópera. Lo que yo digo, todo está en la mente del que mira.

Yo mismo he sufrido la censura cuando estudiaba Bellas Artes. Esto ocurrió no hace mucho tiempo, en 1997. Para promocionar a jóvenes artistas, el Centro Comercial Los Arcos de Sevilla invitó a algunos estudiantes de Bellas Artes para que expusiésemos nuestras obras allí. Yo cursaba tercero de carrera y junto a algunos compañeros y compañeras nos dispusimos a mostrar nuestros trabajos al público. Llevamos dibujos y pinturas realizados en clase. Dos amigos y yo formábamos parte de un grupo al que llamamos «La Jaula». Además de llevar obra propia pusimos juntos una instalación compuesta por un televisor en el que podía verse la película de Kubrick *La naranja mecánica*. Alrededor del aparato pegamos una
colección de postales del autor contemporáneo Jeff Koons. Se trataba de una serie de fotografías en las que aparecía el artista con la que fue su musa y esposa, Cicciolina. Colocamos las obras donde nos indicaron, en uno de los pasillos principales. La mañana transcurrió tranquila. Después de comer llegué al lugar donde estaban mis cuadros y vi que faltaba uno. Tampoco estaba la instalación con el televisor y las postales. Muy

alarmado creí que me habían robado una obra. Me dirigí al agente de seguridad y le comenté el suceso. Le conté que me faltaba uno de los *collages* que tenía expuestos y me dijo que no lo habían robado, que lo tenían en el almacén. Suspiré y le dije que yo era el autor y que ya podía sacarlo, que yo estaría allí toda la tarde para vigilarlo. Solo había salido a comer un momento. Pero el de seguridad me dijo literalmente que no lo podía sacar: «Eso no se puede ver», fueron sus palabras. ¿Cómo? Se trataba de un *collage* de un modelo masculino de la facultad en escorzo. Los demás compañeros y compañeras también llevaron desnudos, pero en su mayoría eran femeninos y no les dijeron nada. Por lo que supe les pareció obsceno, pero yo les dije que esos eran ejercicios realizados en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla y que no les debería parecer obsceno un desnudo. Es lo más natural que existe. La historia del arte está llena de ellos y están colgados en los museos. Además, justo al lado de donde yo tenía puestas mis obras había un kiosco donde se podía comprar todo tipo de revistas eróticas y pornográficas. Se lo dije, pero no me hacía caso. «Eso no se puede ver», me contestaba. Me quedé perplejo. Me resultó absurdo y retrógrado lo que estaba ocurriendo. Le dije al guardia de seguridad que me devolviese mi obra y que me iría, pero me dijo que no podía dármela. Esto ya era el colmo. Me enfadé y dije que quién le había dado esa orden. Se trataba de una «orden de arriba». Yo le dije que quería hablar con esa persona, pero me dijo que eso era imposible. Nosolo me habían censurado, ¡también me estaban robando una obra! Ante tal revuelo empezó a congregarse mucha gente curiosa que quería saber qué estaba pasando. Vista la presión el responsable bajó y tuvimos unas palabras. En aquel tiempo no teníamos móviles con cámaras, pero te aseguro que de ser así lo que pasó en aquellos momentos de tensión se podría haber vuelto viral. Después de dejar en evidencia al «señor de arriba» por su nulo conocimiento en arte y su descomunal machismo al robarme literalmente una obra y confiscármela, el ambiente se caldeó. Sin atender a razones, el señor del centro comercial me dijo que, o bien quitaba esa obra o yo no exponía allí. Cogí todos mis cuadros y decidí irme. Antes hablé con mis compañeros y compañeras de promoción y les comenté que eso no podía ocurrir. «Me están censurando un desnudo masculino,

pero no me dicen nada sobre estos otros desnudos femeninos. Y vosotros tenéis desnudos expuestos también». Les dije a todos que se solidarizaran conmigo, que en cualquier otra ocasión les podría suceder a ellos. No podíamos permitir que nos tratasen así. Eso era un atentado contra el arte, la libertad y la inteligencia. ¿Sabes qué ocurrió? Efectivamente. No se fue ninguno. Compañerismo.

En el amplio campo de la censura entramos en el farragoso debate de la doble moral. Tú puedes enseñar a un niño en el colegio qué es un pene o una vagina; puedes mostrarle dibujos explícitos de los genitales… pero no pueden verlos en un museo o en un espacio expositivo cualquiera. Y digo yo: ¿no se lo puedes explicar también en el museo? En Japón se celebra cada año la gran fiesta del falo. En esta celebración sacan en procesión penes gigantes y cualquier elemento decorativo o comestible si tiene esta forma. Es muy divertido y sirve para naturalizar algo que de por sí ya lo es. La fiesta se llama *Kanamara Matsuri* y la hacen para celebrar la fecundidad. Pero esto viene de lejos. Ya los griegos y los romanos lo hacían con total naturalidad. Los griegos adoraban a Príapo, un dios menor rústico de la fertilidad, y era un personaje puramente fálico. Muchas de las esculturas que servían para recordarlo estaban compuestas simplemente por un pene de grandes dimensiones parecido a una columna. También se le solía representar con un enorme falo en perpetua erección. Hoy en día en la India tenemos el lingam, una representación simbólica del dios Shiva que tiene forma de falo y es utilizado para su culto en los templos. Yo mismo he asistido a ceremonias donde entre cánticos se le derrama leche, miel y flores mientras extasiados danzan a su alrededor. Y no pasa nada.



Últimamente saltó la alarma por la censura de la conocida obra del siglo XIX de Gustave Courbet *El origen del mundo*. Se trata

de un cuadro de pequeñas dimensiones donde aparece una vagina en primer término que, como bien dice el título, es el origen de todo ser humano. En 2001 Frédéric Durand-Baïssas, un profesor francés, sentó en el banquillo a Facebook por cerrar su perfil y atentar contra su libertad de expresión por haber compartido una imagen del cuadro. La red es todavía muy joven y necesita este tipo de controversias para que su normalización sea viable. No es lógico que puedan verse ejecuciones u otras atrocidades de manera explícita pero se prohíban los cuadros de desnudos masculinos y femeninos. Por otro lado tenemos que estar alerta, ya que usan la censura como herramienta de *marketing* sin que nos demos cuenta. Esto se hace, y lamentablemente se seguirá haciendo, al igual que este otro tipo de censura que también se ha perpetuado a lo largo de los siglos: el ninguneo de las mujeres artistas y su no inclusión en los museos y en la historia del arte.

XI
LAS MUJERES EN EL ARTE

A veces he preguntado tanto a amigos y amigas artistas, a personas importantes dentro del mundo del arte y también en la red sobre las mujeres artistas que hay en los museos. Apenas nadie sabe decirme cuántas mujeres están representadas, por ejemplo, en el Museo del Prado, en el Museo de Bellas Artes de Sevilla o en cualquier otro del mundo. No hablo de cuántas mujeres están pintadas en los cuadros, sino de cuántas artistas cuelgan sus obras o exhiben sus esculturas en museos de todo el mundo. Por poner un ejemplo, en la gran pinacoteca de Madrid hay un total de mil seiscientas veintisiete obras expuestas, de las cuales mil ciento sesenta son pinturas, pero solo puedes encontrar seis realizadas por mujeres, según informaciones del Área de Comunicación del museo a *El Huffington Post*. Así, junto a los Velázquez, los Rembrandt, los Fra Angélico, los Durero, los Rubens y un largo etcétera, solo tres pintoras tienen el honor de formar parte de este selecto club masculinizado. Son Sofonisba Anguissola, pintora renacentista italiana; Clara Peeters, pintora flamenca, y Artemisia Gentileschi, artista italiana barroca. Podríamos pensar que las obras de las

mujeres no tienen el mismo valor artístico que las de los artistas hombres que están colgados en las paredes del Prado, pero eso sería demagógico. No hay más que ver sus creaciones para darse cuenta de que no ha sido la calidad la que ha provocado el olvido. Las pinturas de estas artistas son al menos de la misma factura que la de sus compañeros. ¿Qué ha pasado entonces? Este museo tiene catalogadas alrededor de ocho mil pinturas, incluyendo tanto las expuestas como las depositadas en los almacenes o las prestadas a otros centros o instituciones. Y es que el inventario de bienes artísticos comprende veintisiete mil quinientos objetos desglosados en siete mil ochocientos veinticinco pinturas, ocho mil seiscientos treinta y siete dibujos, cinco mil cuatrocientos noventa y tres grabados y treinta y cuatro matrices de estampación, novecientas treinta y dos esculturas (más ciento cincuenta y cuatro fragmentos), mil cien piezas de artes decorativas, treinta y ocho armas y armaduras, dos mil ciento cincuenta y cinco medallas y monedas, novecientas ochenta fotografías, cuatro libros y ciento cincuenta y cinco mapas. En total alberga obra de más de cinco mil artistas hombres frente a poco más de cincuenta artistas mujeres, contando las contemporáneas. Poco más de setenta son las piezas que atesora este museo, de las cuales casi la mitad es obra gráfica. Y como colofón solo tres pertenecen al siglo XVI y nueve al siglo XVII. Pero este fenómeno no solo ocurre en el Museo del Prado, se trata de algo más común de lo que pudiese parecer.

Ante esta realidad no debería sorprendernos que todos los museos de arte del mundo sean masculinos. Las obras que se exhiben han sido realizadas por hombres. ¿Acaso la mujer no tiene el instinto creador y creativo que caracteriza a todo ser humano? Claro que sí, y lo han demostrado a lo largo de la historia. Pero los libros y las salas de exposición oficiales han optado por hacerles el vacío no exponiendo obras que son igual de significativas que las de sus contemporáneos o bien cambiándoles la autoría y asignándoles esas obras a otro pintor. Yo creo que urge la necesidad de montar museos de mujeres artistas. Al menos para compensar. Y esto no es un capricho: sinceramente pienso que esta acción acabaría con las desigualdades y ayudaría a entender mejor que todos somos

capaces de hacer cualquier cosa, independientemente de nuestro género. Sería una acción política, aunque a mí me gusta más llamarla de justicia poética.



En la época contemporánea se está intentando cambiar este panorama, pero muy lentamente. No fue hasta 2016 que el Museo Nacional del Prado decidiera dedicar una exposición a la obra de Clara Peeters, siendo esta la primera exposición que se dedica a la obra de una mujer en la pinacoteca. El desconocimiento hacia la autora es tan grande que no se sabe ni la fecha de su muerte. Si todo esto estuviese normalizado se nombraría a Peeters junto a otros artistas como Rubens o Van Dyck como figuras clave de la pintura barroca flamenca. Pero no. Todavía hay mucho trabajo que hacer. Podríamos pensar que estamos acercándonos a la idea de igualdad en el arte, pero a veces ocurre que el Hamparte sigue nublando la obra de grandes artistas, incluso la de mujeres cuya visibilidad ayudaría en gran medida a esta ansiada normalización. El caso de la obra supuestamente autodestruida de Banksy podría ilustrar perfectamente este hecho. Como he comentado anteriormente,

en la sala de subastas Sotheby's de Londres se llegó a pagar un millón
doscientos mil euros por una pintura del grafitero desconocido que, mágicamente y ante el asombro de los asistentes, salió hecha trizas al pegar el subastador con el mazo en la mesa. Un mecanismo similar al utilizado en las máquinas que trituran el papel en las oficinas fue instalado supuestamente por Banksy en 2006. Según declaraciones del propio autor desconocido lo hizo «por si alguna vez la obra era subastada». Pero el sistema dejó la obra a medio romper, generando así una nueva obra que a las pocas horas duplicó su valor gracias a la viralidad de la noticia en los medios. El caso es que este hecho tapó la verdadera noticia, la que debería haberse convertido en viral: esa misma noche se batió el récord de venta de una obra de una mujer artista viva. Se trataba de la pieza *Propped* realizada en 1992 por la artista inglesa Jenny Saville. Se vendió por más de doce millones de dólares. El cuadro es de grandes dimensiones y muestra la figura desnuda de una mujer voluptuosa en toda su plenitud. Desde mi punto de vista la obra es desgarradora y está llena de fuerza. Las pinceladas que conforman cada parte del cuerpo de esta mujer parecen haber sido aplicadas con uñas y dientes. Más que pinceladas son como cicatrices, heridas, desgarros y arañazos los que conforman el universo perfecto de este cuerpo pesado y maravilloso. Pues nada, esta noticia pasó desapercibida. O mejor dicho, fue silenciada por la bufonada circense de la acción performática de un hombre.

Si nos vamos más lejos también encontraremos el caso de Sofonisba Anguissola, que en su tiempo fue considerada la primera mujer pintora de éxito del Renacimiento. Sus retratos y autorretratos no tienen nada que envidiar a los trabajos de sus contemporáneos. No en vano muchas de sus obras fueron atribuidas «oficialmente» a pintores varones. El retrato de Felipe II que está en el Museo del Prado estuvo atribuido durante mucho tiempo a Juan Pantoja de la Cruz y así se encontraba registrado en el inventario en el Alcázar de Madrid en 1686. ¿Hay que revisar entonces la historia o no?

A estas alturas no sería descabellado reivindicar un museo para las mujeres, aunque hay que decir que ya existe uno. No hablo de espacios dedicados a la mujer trabajadora o a la

interpretación de la mujer en la historia: lo que reivindico son espacios expositivos
dedicados a obras realizadas por mujeres. El único que existe se encuentra en Nueva York. Se trata del Museo Nacional de Mujeres Artistas (NMWA) y se fundó a finales del siglo XX, concretamente en el año 1981. Hasta la fecha es el único museo dedicado exclusivamente a celebrar los logros de las mujeres en las artes literarias, visuales e interpretativas. Deberíamos sentirnos todos orgullosos (nótese el sarcasmo).

Desde estas humildes páginas aprovecho para reivindicar la apertura de más espacios dedicados a la difusión de las obras de mujeres artistas. Son más que necesarios no solo para visibilizar las magníficas piezas creadas por artistas anteriores al siglo XIX como Sofonisba Anguissola, Lavinia Fontana, Anna Waser, Rosalba Carriera, Catharina van Hemessen, Louisa Courtauld, Marguerite Gérard, Angelika Kauffmann, Artemisa Gentileschi, Adélaïde Labille- Guiard, Marie-Geneviève Bouliar, Judith Leyster, Marianne Loir, Charlotte Mercier, Maria Sibylla Merian, Anna Dorothea Therbusch, Anna María Mengs, Theresa Mengs, Faraona Olivieri, Sor Plautilla Nelli, Marie-Geneviève Navarre, Clara Peeters, Marie-Gabrielle Capet, Élisabeth Vigée-Lebrun, Mary Beale, Élisabeth-Sophie Chéron, María Cristina de Habsburgo, Rachel Ruysch, Rose-Adélaide Ducreux, Marietta Robusti «Tintoretta», Elisabetta Sirani, Maria Cosway o Marie-Louise-Élisabeth Vigée-Lebrun, entre otras. Para que luego digan que no hay. Y si nos vamos al siglo XIX podríamos destacar a Cecilia Beaux, Rosa Bonheur, Jennie Augusta Brownscombe, Mary Cassatt, Camille Claudel, Elizabeth Jane Gardner, Berthe Morisot, Sarah Miriam Peale, Lilla Cabot Perry o Lilly Martin Spencer. Afortunadamente desde el siglo XX hasta nuestros días contamos con más información y se está trabajando mucho para que la normalización sea una realidad. Podría señalar artistas tan notables como Lola Álvarez Bravo, Alice Bailly, Louise Bourgeois, Elizabeth Catlett, Louise Dahl-Wolfe, Lesley Dill, Elaine Fried de Kooning, Sonia Delaunay, Dorothy Dehner, Eulabee Dix, Helen Frankenthaler, Nancy Graves, Grace Hartigan, Eva Hesse, Malvina Hoffmann, Frida Kahlo, Ida Kohlmeyer, Käthe Kollwitz, Lee Krasner, Marie Laurencin, Doris Lee, María Montoya Martínez, Gabriele Münter, Elizabeth Murray, Alice Neel, Louise Nevelson, Marina Núñez

del Prado, Georgia O'Keeffe, Hollis Sigler, Jaune Quick-to-See Smith, Joan Snyder, Alma Woodsey Thomas, Suzanne Valadon, Marguerite Thompson Zorach, Elsa von Freytag-Loringhoven (la baronesa Dada) o Hilma af Klint. Se están haciendo intentos considerables para recuperar las obras de estas magníficas artistas como por ejemplo la exposición «Somos plenamente libres. Las mujeres artistas y el surrealismo» que se realizó en 2018 en el Museo Picasso de Málaga. Entre las artistas representadas había obras de Eileen Agar, Claude Cahun, Leonora Carrington, Germaine Dulac, Leonor Fini, Valentine Hugo, Dora Maar, Maruja Mallo, Lee Miller, Nadja, Meret Oppenheim, Kay Sage, Ángeles Santos, Dorothea Tanning, Toyen, Remedios Varo y Unica Zürn, entre otras.

Aunque mucho antes que esto, en 1943, la conocida galerista Peggy Guggenheim montó una exposición en Nueva York que tituló «The Exhibition by 31 Women», en la que intentó reivindicar el trabajo de las artistas que habían sido eclipsadas en su mayoría por las sombras alargadas de sus propias parejas, también artistas. Le ayudó en un primer momento su amigo y confidente Marcel Duchamp, en el cual confiaba ciegamente. ¡Qué tendría este Duchamp, que estaba metido en todo! Como no pudo ser de otra manera la exhibición se montó en su propia galería, Art of This Century, pero no quiso dar de lado a la oficialidad. Sabía lo importante que era para visibilizarlas el hecho de contar con el apoyo de alguien tan influyente como el comisario del MoMA, Alfred Barr. Este le acabó recomendando a tres mujeres artistas: Suzy Frelinghuysen, Esphyr Slobodkina e Irene Rice Pereira. Más tarde miró hacia su círculo de amigos y amigas, todos artistas, y propuso participar a Xenia Cage (pareja de John Cage), Frida Kahlo (pareja de Diego Rivera), Sophie Taeuber-Arp (pareja de Jean Arp) y Jacqueline Lamba (pareja de André Breton). Como ocurre en estos casos, el roce hace el cariño, y quién podía estar más cerca de ella que un miembro de su propia familia, su hermana Hazel McKinley y su hija Pegeen Vail. También incluyó a sus amigas, la escritora Djuna Barne y a la bailarina de burlesque y *performer* Gypsy Rose Lee. La exposición iba tomando forma, pero fue su entonces marido, el artista surrealista Max Ernst, quien le propuso a algunas artistas de su gusto particular: Leonora Carrington, Leonor Fini, Elsa

von Freytag-Loringhoven, Meraud Guevara, Anne Harvey, Valentine Hugo, Buffie Johnson, Aline Meyer Liebman, Louise Nevelson, Meret Oppenheim, Milena Pavlovic Barili, Barbara Reis, Kay Sage Tanguy, Gretchen Schoeninger, Sonja Sekula, Hedda Sterne, Julia Thecia, Maria Elena Vieira da Silva y Dorothea Tanning. Una de ellas rechazó la invitación, Georgia O'Keeffe. En un arrebato revolucionariamente feminista le dijo que ella no era una mujer artista, era artista, sin más, por lo que no se sentía identificada con el propósito de la muestra. Una pena, ya que podría haber formado parte de un proyecto interesante y necesario en un tiempo en el que las mujeres estaban en un miserable segundo plano debido a los prejuicios sociales y al machismo imperante en el mundo entero. Algo similar argumentó Sophie Taeuber-Arp, aunque ella sí que participó finalmente en el proyecto. Lo más extraño de todo es que las obras que se expusieron en esta revolucionaria muestra fueron seleccionadas por un jurado compuesto solamente por hombres, entre los que se encontraban André Breton, Duchamp, Max Ernst, Jimmy Ernst, James Thrall Soby y James Johnson Sweeney. Obviamente ella participó: era la dueña y directora de la galería. Como dato curioso, en «The Exhibition by 31 Women»solo se vendieron tres obras y la única compradora fue la propia Peggy. A eso le llamo yo apoyar a sus artistas.

Era de esperar que Peggy Guggenheim realizara actos como este y que fuese una de las grandes impulsoras de las nuevas vanguardias de mediados del siglo XX. Quizás podría haber hecho más por la visibilización de las obras de las artistas, pero al menos hizo algo. Otros y otras ni eso. Ella era considerada como la oveja negra de la familia y siempre se sintió atraída por la bohemia y por los ambientes artísticos. Venía de una estirpe que no podríamos catalogar como estándar: su madre padecía de una especie de trastorno obsesivo- compulsivo que le obligaba a pronunciar por triplicado todo lo que decía, su padre falleció en el *Titanic* y su tío masticaba carbón y hielo. Con estos estímulos no me extraña que entendiese muy bien el mundo de la creatividad y que adorase todo lo que tuviese que ver con el surrealismo. Hay una anécdota que define mucho su personalidad. Cuando Max Ernst y Leonora Carrington eran pareja y vivían en París, ella decidió visitarlos. Por aquel entonces Ernst era

uno de los artistas más reconocidos y valorados dentro del movimiento surrealista y se decía que Peggy estaba montando su colección de arte y se dedicaba a comprar un cuadro por día. Cuando llegó al taller la recibió Leonora. Ernst no habló demasiado, ya que por aquel entonces no controlaba mucho el inglés, así que entabló una fluida conversación con su pareja. Después de un tiempo viendo obras, Peggy se decidió: «Me gusta este», dijo. Pero el cuadro que señaló no era de Max Ernst: lo había pintado Leonora. Desgraciadamente ese cuadro no estaba a la venta. Después de negociar durante un rato decidió llevarse otro que también había pintado Leonora. Es decir, que llegó al estudio del gran artista para llevarse una de sus obras y acabó comprando un cuadro de la que entonces era una principiante. Se dejó llevar por su instinto y, en mi opinión, hizo bien. Así era ella. Además esa fue la primera obra que vendió Leonora Carrington y quizás animara a esta extraordinaria artista a seguir la senda en la que se mantuvo hasta el final de su vida.

La historia ha sido injusta, al menos hasta ahora. Afortunadamente contamos con investigadoras como Ángeles Caso, que está haciendo una labor extraordinaria contándonos en sus libros la vida y obra de algunas de las mejores artistas de todos los tiempos. Por el contrario, si miramos el libro de cabecera por el cual se estudia la historia del arte en prácticamente todas las instituciones oficiales, esto es, «elGombrich», veremos la carencia de estas figuras que han sido igual de importantes que los hombres nombrados por el historiador. La figura de la mujer siempre ha ido vinculada a la musa, a la mujer de tal artista, a la modelo para representar a una Venus, una Virgen, una reina, etc., pero ellas también estaban detrás del caballete, amasando barro, esculpiendo o empuñando la cámara fotográfica. Innegablemente muchas fueron hijas de pintores importantes, otras fueron «esposas de», pero eso no descarta que fuesen grandes artistas. ¿Acaso los hombres no fueron también hijos y esposos?

Afortunadamente en nuestra época se están dando pasos para que la obra de artistas contemporáneas como la gran Louise Bourgeois, que tiene una fuerza tremenda, sea expuesta y ocupe el lugar que le corresponde. La primera vez que vi sus trabajos me quedé de piedra.

En una exposición organizada, allá por la década de 1990, descubrí sus gigantescas arañas cuyas soldaduras parecían cicatrices mal curadas. Sus obras autobiográficas como *La destrucción del padre*, de 1974, parecían salidas de una película de David Lynch. Esta mujer menuda tenía un potencial arrollador. En una entrevista le preguntaron qué opinaba sobre la posición de la mujer en el mundo del arte y ella respondió que «una mujer no tiene lugar como artista hasta que prueba una y otra vez que no será eliminada». Ella trabajó durante toda su vida, pero le fue muy difícil ser aceptada como alguien más dentro del mundo del arte. Aunque se codeaba con todos los artistas contemporáneos de éxito de su época como Andy Warhol, Willem de Kooning, Mark Rothko o Jackson Pollock, entre otros, no fue hasta sus setenta y un años cuando se le organizó una gran exposición a través de la cual empezó a ser conocida y valorada. Esta artista francesa se dedicó durante toda su vida a contar sus traumas y sus historias personales a través de sus obras. Lo mismo que Frida Kahlo y muchas más; una especie de arte-terapia cuyo resultado compartía con el mundo. Pero yo siempre digo que arte-terapia es una redundancia. ¿Qué arte no es también una terapia? Su obra habla del dolor y del miedo, de sus vivencias infantiles y de la relación que tuvo con sus padres. Su núcleo de trabajo eran las emociones. Una de sus obras es *El arco de la histeria*, que representa una escultura en forma de arco simbolizando una de las enfermedades que hasta hace muy poco se consideraba solo de mujeres. Durante los ataques de histeria el cuerpo de la «enferma» se arqueaba, adoptando la posición en la que se inspiró Bourgeois. Tanto es así que en el siglo XIX los doctores de la época se dedicaban a estimular el clítoris de la mujer para tranquilizarlas. De ahí viene lo que conocemos hoy como «consolador», o «vibrador», pero esto es otra historia. El torso mutilado que conforma esta obra está magistralmente resuelto y muestra claramente el sufrimiento tenso que experimentamos cuando el dolor se torna inaguantable.

Y es que de dolor, Bourgeois sabía mucho. Intentó suicidarse dos veces. La primera cuando murió su madre y la segunda cuando su padre intentó casarla con un amigo suyo. Es lógico que su producción plástica tuviese como hilo conductor la agonía. El tema de la araña,

que ella siempre comparaba con su madre, la acompañó durante toda su carrera. Incluso ella misma se convirtió en «mujer araña» al hilar, trenzar, urdir y tejer muchas de sus esculturas. Algunas de sus obras están realizadas con la misma técnica con la que se hacen los peluches, cosiendo telas y rellenándolas de algodón, pero son peluches terroríficos, con una simbología estremecedoramente turbadora. Las telas resultaron ser uno de sus materiales favoritos. En su obra también podemos encontrar piezas realizadas con mármol, madera, hierro y muchos otros materiales de los conocidos como nobles. Lo que ocurre es que ella los utiliza de un modo diferente al que se ha usado siempre en la escultura clásica. Y así lo hacía todo. Le daba la vuelta al calcetín en todos los ámbitos. Así mismo, una de las cosas que más me gusta de Bourgeois es su actitud frente a la vida. Por mucho que sus obras hablan del dolor, ella siempre aparece sonriendo en sus fotografías. Incluso cuando tenía setenta u ochenta años parecía una niña haciendo travesuras. Una semana antes de fallecer estaba trabajando en su taller. Todo un ejemplo a seguir.

Otra importante escultora anterior a Bourgeois fue Camille Claudel. Gracias a su redescubrimiento en la década de 1980 podemos contar hoy con más información sobre su vida y su obra, a pesar de que ella misma destruyese más de la mitad de su producción. Esta escultora conocida como una de las amantes, y a la vez ayudantes de taller, del reconocido escultor Rodin, siempre fue una apasionada de la escultura. De niña jugaba con el barro modelando a los que la rodeaban, es decir, a sus familiares y a su niñera. Recibió una educación artística ejemplar y desde muy temprano empezó a trabajar en el taller del maestro Rodin y también posaba para algunas de sus obras. Por su correspondencia sabemos que tuvieron una relación apasionada y tormentosa, la cual llegó a provocarle desestabilidad emocional que desembocó en agudos estados de ansiedad. Respecto a lo laboral, también se ha comprobado que muchas de las esculturas del maestro son realmente obra conjunta. Ella modelaba en muchas ocasiones las manos y los pies de las piezas. A saber si no hacía algo más. En vida contó con el aplauso de sus contemporáneos e incluso llegó a tener encargos importantes y exposiciones significativas, pero su crisis nerviosa se agudizó y

comenzó a destruir sus obras. Durante mucho tiempo estuvo aislada en su taller, que también era su casa, en condiciones de pobreza absoluta. Cuando murió su progenitor en 1913 Camille fue ingresada en el hospital psiquiátrico de Ville-Évrard. Tuvo que sufrir un golpe muy duro al ver que la persona que más la apoyaba, es decir, su padre, la dejaba sola en este mundo. Unos meses después su hermano Paul la interna en un manicomio llamado Montdevergues. Esa fue su última morada. Esta artista vapuleada por las circunstancias que le tocó vivir, pasó los últimos treinta años de su vida encerrada en un sanatorio. Por si fuera poco, también la olvidaron en vida. Su propio hermano la visitó solo siete veces durante todos los años que pasó recluida. Falleció en 1943 y la enterraron en el cementerio del sanatorio. No le pusieron ningún nombre a su tumba; solo la marcaron con los números 1943-n392.

En la historia ha habido artistas que se han adelantado a su tiempo, como es el caso de la ya nombrada Hilma af Klint, inventora de la abstracción desde 1906, aunque todavía no sea plenamente reconocida por las instituciones. Lluïsa Vidal, artista catalana de finales del XIX y principios del XX, estuvo en el círculo pacifista y feminista de Carme Karr, participó en el Instituto de Cultura y Biblioteca Popular para la Mujer (organización que se dedicaba a formar profesionalmente a mujeres de clase desprotegida) y fue la única mujer que expuso en el mítico Els Quatre Gats, cafetería donde colgaron sus dibujos artistas de reconocido prestigio como Ramón Casas o Pablo Picasso. Lo que ocurre es que de ella no se habla. Sin embargo, sus dibujos no tienen nada que envidiar a los de estos artistas. Pero para mujer poderosa dentro del mundo de las artes tengo que nombrar a Suzanne Valadon, una pintora francesa que estuvo en el círculo de los impresionistas trabajando con ellos tanto de modelo como pintando cuadros de una solidez más que visible. A pesar de tener una vida muy dura consiguió salir adelante en una sociedad que le daba la espalda. Nunca supo quién fue su padre y su madre la trajo al mundo sabiendo que no sería nada fácil sacarla adelante. A los quince años ya posaba en el barrio bohemio de Montmartre para artistas como Renoir, Puvis de Chavannes y - Toulouse-Lautrec, entre otros, y también se dice que fue amante de

muchos de ellos. En el transcurso de sus trabajos y sus relaciones fue aprendiendo de todos ellos a dibujar y a pintar. Qué mejor escuela que esa. Durante toda su vida practicó metafóricamente lo que de pequeña fue su pasión, el equilibrismo. Ella se hizo acróbata con dieciséis años, hasta que una caída hizo que tuviese que retirarse forzosamente. Tuvo a los impresionistas tan cerca que sus obras beben de sus influencias para dejarnos una visión distinta de lo que ella misma vivió y experimentó en aquellos días. Fue una luchadora porque tuvo que cuidar de su hijo (el que más tarde sería el famoso pintor Maurice Utrillo), que se volvió alcohólico. También cuidó de su anciana madre. Llegó a casarse con un agente de bolsa en 1896, Paul Moussis, a quien abandonó más tarde pese a vivir en un ambiente amablemente burgués que le daba cierta estabilidad. A los cuarenta y cuatro años se fue con un amigo de su hijo, André Utter, de veintitrés años, que también era artista. Se casó con él en 1914 y tuvo una relación difícil y atormentada que duró veinticuatro años. Murió en 1938, rodeada de sus amigos pintores André Derain, Pablo Picasso y Georges Braque. Afortunadamente sus obras se exponen en el Centro Georges Pompidou de París y en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York.

De la misma época es Jeanne Hébuterne, más conocida por ser la pareja de Modigliani que por sus magníficos lienzos. Su familia era católica, humilde y de costumbres austeras, por lo que su padre no vio con buenos ojos la relación que entabló con el bohemio pintor judío al que consideraba un depravado. Modigliani llevaba una vida desordenada y era adicto al alcohol. Jeanne llegó a dar a luz a una niña que tuvo que criar su tía a causa de los problemas de salud y también personales que arrastraba la joven artista. Un día después de la muerte de su amante por tuberculosis, ella se suicidó tirándose por la ventana. Estaba embarazada de nueve meses. Él fue enterrado con todos los honores en el cementerio de Père-Lachaise, mientras que ella fue sepultada en secreto por sus padres en el cementerio de Bagneux. Esta historia es tan trágica como injusta, pero el tiempo, la mayoría de las veces, acaba poniendo las cosas en su sitio. Tres décadas después empezó a hablarse de las obras de esta joven artista y a finales del año 2000 sus pinturas se presentaron en una

importante exposición de Modigliani celebrada en Venecia por la Fondazione Giorgio Cini.

La historia, como puede verse, está llena de mujeres artistas de toda índole, con obras que son tan sorpresivas e importantes como las de sus colegas varones. El caso de Elizabeth Southerden, una suiza nacida en el siglo XIX, es cuanto menos sorprendente. Su pasión era pintar escenas de guerra. En sus cuadros pueden verse multitud de personajes ataviados con sus respectivos uniformes dispuestos a la batalla. Sus composiciones son complejas y el estudio anatómico y de color que tienen es espectacular. Se trata de un ejemplo de cómo se llega a la excelencia académica a través de la pintura. Escorzos, ropajes de todo tipo, expresiones faciales complejas, caballos montados por jinetes en movimiento y un sinfín de cualidades plásticas que no hacen más que afirmar su maestría.

Otra variante dentro del mundo del arte es la que protagonizó la artista Anna Dorothea Therbush, berlinesa del siglo XVIII. A ella la encuadro dentro de lo que yo llamo «artistas Guadiana», como el río que desaparece debajo de tierra y vuelve a aparecer en otro lugar tras un recorrido subterráneo. Dorothea venía de familia de pintores. Su padre enseñó a su hermano, a su hermana y a ella misma su oficio y llegó a trabajar con una maestría excelente, dominando la técnica de la pintura barroca como podía hacerlo cualquier artista de su época. ¿Qué ocurrió entonces? Que conoció a un tabernero berlinés, tuvo siete hijos y dejó de pintar. Pero a los cuarenta años, cuando sus hijos ya se hicieron mayores, dejó a su marido y se fue a París. La pasión que sentía por la pintura fue mayor que las perspectivas de futuro que le esperaban en su vida como mujer del tabernero. Llegó a ser amante de Diderot y fue elegida como miembro de la Real Academia de Pintura en 1767. Dos años después fue nombrada en Berlín «Primer pintor» del rey, es decir, que era el artista favorito (en este caso favorita) del monarca y realizó obras con escenas mitológicas además de algunos retratos que usaron para decorar su palacio.

Pero no todas las mujeres artistas pudieron gozar de reconocimiento aunque tuviesen la calidad suficiente para merecerlo. Elisabetta Sirani, una pintora italiana del siglo XVII, tuvo que hacer

frente a la opinión popular que creía que los cuadros que pintaba ella estaban realmente hechos por su padre, quien también era pintor. Hastiada de escuchar que no era ella la autora de sus propias obras decidió abrir las puertas del taller para que todo el mundo pudiese comprobar que sí era ella la que realmente pintaba. Esta excelente artista murió a los veintisiete años, pero dejó más de doscientos lienzos, quince grabados y centenares de dibujos. Al menos a Elisabetta no se le ha conseguido borrar de la historia, como es el caso de la renacentista Sofonisba Anguissola, otra italiana nacida en el siglo XVI. En 1819, cuando se inaugura el Museo del Prado, sus cuadros fueron expuestos como lienzos atribuidos a los pintores de cámara del rey, Juan Pantoja de la Cruz y Alonso Sánchez Coello. Durante algún tiempo trabajó estrechamente con Coello, ya que, con solo veinticinco años llegó a Madrid para convertirse en pintora de la corte y dama de compañía de la reina. Aunque a día de hoy le son atribuidas con seguridad un total de cincuenta obras y sus cuadros pueden ser vistos en las galerías de Bérgamo, Budapest, Madrid (Museo del Prado), Milán (Pinacoteca de Brera), Nápoles, Siena y Florencia (Galería Uffizi), se sigue investigando su legado. Las historiadoras Carmen Bermis y María Kusche aseguran que, según sus investigaciones *La dama de armiño,* uno de los más famosos retratos atribuidos a El Greco, puede haber sido pintado por ella. Fue aclamada y respetada a lo largo de su vida, pero este reconocimiento se convirtió en confusión y olvido hasta hace muy poco. Dos siglos más tarde se está recuperando su memoria y afortunadamente se la está poniendo donde realmente estuvo siempre, al lado de los grandes.

Clara Peeters fue una pintora flamenca nacida a finales del siglo XVI que demostró su maestría en la temática de la que era experta: el bodegón. Pero Peeters añadió una divertida peculiaridad a sus naturalezas muertas: sus autorretratos escondidos en los reflejos de los cacharros que pintaba. Esta moda fue usada más tarde por muchos otros artistas. En una de sus obras se llega a pintar hasta dieciséis veces. Esto me recuerda a las obras de Warhol, cuando repetía el rostro de Marilyn Monroe o el de muchos otros. Mirándolo así, Clara Peeters fue una adelantada a su tiempo.

Lavinia Fontana lo puso todo patas arriba. Esta artista italiana del primer barroco fue una de las más importantes de su época. Llegó a ser pintora oficial de la corte del papa Clemente VIII. Tanto es así, que consiguió que su marido se convirtiese en su ayudante, además de ocuparse de las labores de la casa mientras ella trabajaba. Pero Lavinia no se conformó con eso: fue una de las primeras mujeres de la época que se atrevió a representar a otras mujeres desnudas, como en su obra mitológica de 1613 llamada *Minerva vistiéndose*.

Otra artista italiana que también pintó temas mitológicos con mujeres desnudas fue Artemisia Gentileschi, nacida en el siglo XVI. Su obra se ha llegado a comparar con la de Caravaggio. Como muchos otros pintores y pintoras, Artemisia venía de familia de artistas. Fue su padre, el pintor toscano Orazio Gentileschi, el que la enseñó a dibujar y a pintar, al igual que a sus tres hermanos. Además de conseguir una gran maestría en sus temas mitológicos, históricos y religiosos que trataba con gran dramatismo y dinamismo, fueron muy conocidas sus pinturas de personajes femeninos como Betsabé, Lucrecia, Judit o Cleopatra. Incluso se han creído ver rasgos feministas en estas y en otras de sus obras. A los dieciocho años fue violada por el pintor Agostino Tassi, maestro de Artemisia y amigo de su padre. Al principio prometió casarse con ella, pero incumplió su promesa pues,
¡oh, sorpresa!, ya estaba casado. Toda una historia rocambolesca que influyó mucho en los temas que pintaría más adelante y en cómo los pintaría. *Judit decapitando a Holofernes*, obra realizada entre 1614 y 1620, bien podría ser la representación de los deseos más oscuros que pasaban por la cabeza de Artemisia. En esta obra se ve cómo Judit decapita al corpulento general asirio con diligencia y sereno semblante. No parece temblarle el pulso mientras hunde la daga en el cuello de este hombre mientras duerme. Toda una declaración de intenciones.

Juana Pacheco también era hija de pintor: Francisco Pacheco. Esta artista sevillana estuvo primero a la sombra de su padre y más tarde a la de su marido, Diego Velázquez. Ella ayudaba a su padre en el taller y, cómo no, también a su marido pintando partes de los cuadros. De hecho se dice que Velázquez era muy

indolente, es decir, que trabajaba poco. Pero esto no lo digo yo, lo afirmaba el propio rey
Felipe IV. Es de todos sabido que el genial pintor de *Las Meninas* tenía a un esclavo morisco, Juan de Pareja, que le ayudaba en las tareas propias del taller como moler los colores o imprimar los lienzos. El tratadista y pintor Antonio Palomino destacó su «singularísima habilidad» para los retratos, de los cuales, añadía, «yo he visto algunos muy excelentes, como el del arquitecto de la corte José de Ratés en que se conoce totalmente la manera de Velázquez, de suerte, que muchos lo juzgan suyo». Y yo me pregunto: ¿sería arriesgado decir que algunos cuadros de Velázquez fueron en realidad pintados tanto por su mujer como por su esclavo? O al menos ¿cabría la posibilidad de plantear que fuesen considerados obra conjunta? Ahí lo dejo.

En muchas ocasiones la mala suerte hizo que pintoras con gran talento como Anna Waser, una joven artista nacida en Zúrich en el siglo XVII, no pudiese desarrollar su carrera. Con doce años ya demostró unas dotes más que notables para la pintura y su propio padre la apoyó en su carrera llevándola al taller de un pintor local para que aprendiese el oficio. Empezó a ser conocida por sus retratos y escenas pastoriles. Pero todo se torció cuando enfermó su madre y tuvo que dejarlo todo para cuidarla. Esto ocurrió cuando ella tenía veintiún años. Cuando sus padres murieron, cinco años después, Waser decidió retomar su carrera como pintora. Envió alguno de sus trabajos a un comerciante de arte alemán, el cual se mostró muy interesado, pero justo cuando iban a reunirse el comerciante falleció. Ella entendió aquel contratiempo como una tragedia del destino, cayó en una profunda depresión y murió a los treinta y seis años.



Otras, como la suiza Angelica Kauffmann, artista del siglo XVIII, fue hija de un pintor pobre y mediocre pero que enseñó muy bien el oficio a su precoz hija. A los doce años ya contaba con el aplauso de obispos y nobles que no dudaron en posar para ella. No solo fue una artista extremadamente prolífica, también consiguió fama y fortuna con sus magníficos retratos y sus temas mitológicos, alegóricos, históricos y religiosos. Incluso llegó a ser una de las fundadoras de la Real Academia de Londres. Pero si hubo una maestra de maestras fue la francesa Adélaïde Labille-Guiard, nacida a mediados del siglo XVIII. Se ganó la vida enseñando a pintar y en 1783 fue aceptada como miembro de la Real Academia de Pintura y Escultura Francesa. Otras tres mujeres, entre las que se cuenta Vigée-Le Brun, también fueron admitidas como miembros ese mismo día, no sin cierta pesadumbre por parte de algunos miembros masculinos. Su *Autorretrato con dos alumnas*, de 1785, es sin duda una muestra de maestría tanto en la composición como en el uso del color y la calidad de las telas de los trajes de las figuras representadas.

Pero si tengo que hablar de una artista revolucionaria esta es sin duda Loïs Mailou Jones. Esta pintora afroamericana de

principios del siglo XX se dedicó a trabajar inspirada por la estética de África y del Caribe. Estuvo influenciada por el movimiento renacentista de Harlem y también por sus innumerables viajes internacionales. No podemos olvidar que en 1955 una chica negra se negó a levantarse del asiento de un autobús en Alabama para dejarle el sitio a un blanco y ese fue el comienzo de la gran revolución por el derecho de las personas de color. Loïs Mailou Jones hizo otro tipo de revolución. Una mujer negra de esa época se dedicó a pintar, viajando a París, donde se rodeó de todos los impresionistas y reivindicando el arte étnico. Rompió clichés de todo tipo.

Y si hablamos de artistas de finales del siglo XIX y principios del XX no podemos olvidar a la gran Berthe Morisot, que formó parte del grupo de los impresionistas. Fue una más dentro del movimiento, al igual que la estadounidense Mary Cassatt, llegando a participar en sus exposiciones con una obra excepcional. Y así podríamos seguir sumando artistas como la expresionista alemana Käthe Kollwitz, una de las figuras más representativas del realismo crítico. Algunos expertos aseguran que parte de su creatividad era debida a la enfermedad que padecía, la micropsia: un trastorno neurológico que afecta la percepción visual. Este trastorno ha recibido el nombre de «Alicia en el País de las Maravillas» debido a que se cree que Lewis Carroll también lo tenía. No afecta a la visión, sino a la interpretación cerebral de lo visto, percibiendo los objetos mucho más pequeños de lo que son en realidad. Así podían ver una casa normal como una casa de juguete. Tanto su obra gráfica como su escultura son de una calidad notable y merece su lugar en los primeros puestos de la historia del arte.

Remedios Varo y Leonora Carrington son dos ejemplos de cómo se está consiguiendo abrir paso en nuestros días la obra de estas dos gigantas a pesar de las dificultades, los prejuicios y la ignorancia que en muchas ocasiones ocultan lo que realmente debería ser visible por méritos propios.

La historia del arte comienza a escribirse con los museos y estos se abren al público a finales del siglo XVIII y a principios del XIX, es decir, que todavía estamos a tiempo. Como dije antes, «haberlas haylas», pero hay que hacer el esfuerzo de borrar las fronteras del género para ver con claridad las obras de arte *per se*.

XII
VILLANÍAS EN EL MUNDO DEL ARTE ACTUAL

Yoko Ono sigue exponiendo sus obras de Hamparte por todo el mundo y saca discos donde la música brilla por su ausencia. Mensajes de guardería como gritar «¿Por qué?» como letra de una de sus canciones, o *Woman Power*, donde grazna frases tan obvias como «Dos mil años de sociedad masculina, provocando miedo y tiranía, buscando dinero» los convierte en himnos mágicos con los que pretende cambiar el mundo. Así es Yoko. En su conocida *performance* del MoMA solo se dedicó a intentar modular su voz gritando como alguien que está montado en una montaña rusa a la que se le está asestando puñaladas y pellizcos al mismo tiempo.

¿*Performance*? ¿Música? Solo hay que escucharla para hacerse una rápida opinión. Si al menos lo hiciese en el escenario del Club de la Comedia lo entendería, pero ¿en un prestigioso museo? Quizás esta sea la prueba de la máxima degeneración artística consecuencia de la macroeconomía y el intento por sustentar todo lo que hasta ahora se había considerado arte. Por otro lado habla mucho de la sala de espectáculos cutres en que se están convirtiendo ciertos espacios expositivos. Desde que el MoMA decidió montar su aplaudida exposición conmemorativa en la que se exhibieron obras realizadas en sus más de cincuenta años dedicada a la práctica del arte contemporáneo, Yoko Ono se ha venido arriba. Los responsables del museo aseguraron que se habían equivocado con ella y con esta exposición pretendían redimirse ante la viuda de John Lennon, que únicamente había sido tratada como tal sin prestar atención a la devastadora obra artística que tenía a sus espaldas. Pero yo me pregunto si no se habrán equivocado los del MoMA al rectificar.

Todavía muchas personas creen que Yoko Ono es una verdadera artista. Piensan que su obra es muy compleja, pero yo creo que no se han parado a analizarla. Me han llegado a decir que lo que ocurre es que yo no la entiendo. Claro que la entiendo.

A ver si tú entiendes esto: Yoko Ono no tiene talento, tiene dinero. Heredó de John Lennon una fortuna de trescientos cincuenta y seis millones de dólares en 1980 y actualmente podría haberse convertido en setecientos cuarenta y cinco millones de dólares gracias a la gestión de los derechos de autor. Con esto se puede hacer de todo, incluso convertirse en una artista internacionalmente conocida y dedicarse a llenar exposiciones con «obras conceptuales» como una manzana colocada en una peana para hacerla pasar por una escultura. Sí, una manzana. Lo peor no es que tenga dinero, es cómo lo usa y para qué. Además está lo del nuevo disco. Según nos indica en su página oficial, Yoko revisa y reimagina canciones de su trabajo anterior. Por si fuera poco, ni siquiera se molesta en hacer canciones nuevas. Aunque no creo que notásemos la diferencia. En una de esas
«canciones» llamada *Warzone* se dedica a repetir esta palabra durante los tres minutos que dura la canción. A veces nos aclara el concepto por si algún despistado o despistada no se ha dado cuenta del mensaje: «It's a warzone», «We're living in a warzone» y otras frases obvias que vienen a relatar lo que todos sabemos. Pero lo más impresionante de todo esto es que lleva más de cincuenta años vendiéndonos el mismo mensaje simplista y aun así seguimos viendo a Yoko Ono como una de las grandes iluminadas del siglo XX y de lo que va del XXI. Parad la guerra, la paz es buena, todo lo que necesitas es amor… Todo esto está muy bien, Yoko, pero ¿podrías decirnos cómo hacerlo?

Esta «genial» artista llegó a organizar conciertos en los que el público tenía que imaginar por sí mismo la música. No contenta con ese logro editó un célebre libro de dibujos y piezas de arte, *Grapefruit* (Pomelo), en el que podemos encontrar frases que hoy se exhiben en museos de todo el mundo. Parecen una suerte de instrucciones absurdas que pretenden ser justo lo contrario: «Enciende un fósforo y observa hasta que se consuma». Gracias, Yoko, por tanta sabiduría. Aunque pongas de tu parte e intentes imaginarte que el fósforo es la
vida (por poner un ejemplo) y que tienes que mirarlo hasta que se consuma (la vida) y por lo tanto tu existencia es simplemente contemplativa, no creo que sea la idea que Yoko quiso transmitir. De hecho, no creo que haya nada detrás de esta frase hampartista. Ni siquiera la encuentro poética. Es tan banal y

simple que me da vergüenza ajena verla impresa en las paredes de una exposición para que sea elevada a la categoría de obra de arte. Tampoco me parece que llegue a poeta naíf. Si quisiera leer buena poesía cogería los libros de Gloria Fuertes, que con palabras sencillas y versos aparentemente coloquiales consigue hacer llegar sus ideas hasta la cúspide de la emoción. Nada que ver con las «instrucciones» de Yoko, como por ejemplo: «Pásate una semana riendo» o «Mira el sol hasta que se vuelva cuadrado». Y algunos curadores se atreven a decir que son haikus. ¿De verdad? Me pregunto qué clase de comisarios artísticos montan las exposiciones de esta señora. Sus frases son la banalidad hecha sentencia: «Haz un agujero en un lienzo y saca la mano por detrás. Recibe a tus invitados en esa posición. Dales la mano y conversa con las manos». En fin… Este es otro de los ejemplos de esta sublime pensadora de nuestro tiempo. A mí me parecen más bien instrucciones de un libro infantil, pero de los malos.

Tuve la oportunidad de visitar la gran exposición que le hicieron hace pocos años en el Guggenheim de Bilbao y reconozco que tenía mucha ilusión por descubrir a esta artista. Fui motivado, pensando que por fin iba a conocer la obra de alguien que únicamente era famosa por ser la viuda de Lennon. Pero me equivoqué. La visita fue un jarro de agua fría para mí. Me encontré salas llenas de objetos blancos que carecían de toda idea original y profunda. Eran banales y sin contenido. Uno de ellos consistía en una urna de metacrilato parecida a un paragüero barato y se advertía que no se podía meter la mano. La responsabilidad de hacerlo recaería por completo en la persona que llevase a cabo dicha heroica acción. Yo miraba a la gente, abrumada por estar en aquel espacio museístico, embriagada por la magia que desprendían las obras de Yoko, entendiendo el respeto que se le debía tener a todo lo que se les presentaba ante los ojos y fue entonces cuando lo vi claro. Miré la urna transparente. Con
una simple ojeada comprobé que no estaba conectada a ningún cable. También entendí que los responsables del museo no se iban a pillar los dedos haciendo sufrir a ningún visitante por el hecho de meter la mano en una «obra» que generase una acción dañina. También pensé, después de ver la exposición, que ni siquiera Yoko Ono era tan rebuscada como para generar un

dispositivo que provocase daños a la persona que decidiese romper las reglas. No creo que sea tan comprometida. Todo esto pasó por mi mente en un par de segundos, así que miré el letrero, miré la urna de metacrilato y metí el brazo entero en aquella obra conceptual. Y ¿sabes lo que pasó? Nada. No pasó absolutamente nada. Y esto me pareció la mayor metáfora sobre la obra de Yoko Ono. La nada. La obra de Yoko Ono no es nada.

Acciones como clavar clavos en una cruz de madera o restaurar tazas y platos son otras de las supuestas obras de arte que podemos encontrar en sus exposiciones. ¿Acaso existe algo más cercano a la máxima expresión de la tontería que esto? Parecen trabajos manuales para personas sin preocupaciones. Son una forma de perder el tiempo criminalmente. No llega ni a taller de distrito.

¿Pensará Yoko que a través de estas acciones vamos a reflexionar sobre la paz mundial o sobre el amor universal? Sinceramente creo que no, de lo contrario estaría tomándola por alguien que desconoce lo que pasa en el mundo a diario. ¿O acaso es esto lo que ocurre?

¿Estará Yoko tan metida en su propio mundo que ha borrado de su mente lo complicado que resultaría llegar a su ansiada paz mundial?

¿O es simplemente inocencia? ¿Es inocente Yoko Ono? ¿O demasiado lista?

Pero no solo de frases vive Yoko, también se dedicó al cine. O mejor dicho, a la videocreación. Entre sus películas destacadas está la llamada *Bottoms*, es decir, «Culos», en la que se pueden ver traseros desnudos caminando en primer plano. Ya está. La artista estuvo tres semanas manifestándose en la puerta del cine hasta que se la dejaron estrenar. Lo que nadie cuenta es si esa pieza, una vez proyectada, tuvo éxito o no. ¿Realmente llegó al público? ¿Cuántas veces se proyectó? ¿Fue la gente a verla? Estas son incógnitas que quizás a muchos no les interesa que se sepan. Lo peor de todo es que ella cree en lo que hace. En una exposición celebrada en México se le ofreció un lienzo en blanco para que realizara una de sus obras. Ella agarró una brocha y escribió «Los quiero mucho» y remató el cuadro con un corazón pintado de rojo y un sol de amarillo. Algo que sobrepasa lo infantil para convertirse

en el peor de los dibujos de estética naíf que he visto en toda mi vida. Un sol y un corazón. ¿Está tomándonos el pelo?

Si vemos sus *performances* comprobaremos que se mantienen en la línea de lo mediocre. Cuando empuña el pincel para hacer lo que ella considera caligrafía china no hace más que mover los brazos torpemente para dejar la impronta de unas manchas ininteligibles y sin gracia. Yo sostengo que ella tiene una falta de compromiso total en sus acciones. Cuando en 1964 hizo su aclamada *Cut Piece*, una *performance* donde la joven Yoko aparecía sentada en un escenario y los asistentes le iban cortando trozos de ropa, hay un detalle que demuestra la cutrez de sus trabajos: cuando intentan cortarle el sujetador, Yoko levanta los brazos para taparse. ¿Qué mensaje está dando? Si es que pretendía dar alguno, claro. Posiblemente por su cabeza pasase el hecho de saberse la gran Yoko Ono, y se dijese a sí misma, «Sí, cortadme la ropa, pero hasta aquí, que soy Yoko Ono». Nada que ver con la *performance* de 1974 que ya hemos descrito de Marina Abramovi´c, en la cual el público se dedicó a hacerle todo tipo de cosas, desde cortes en la carne hasta quitarle la ropa o tumbarla horizontalmente. Una acción en la que casi pierde la vida al ser apuntada por una pistola cargada que se encontraba entre los elementos que podían usarse. Eso sí que es compromiso. También es temeridad, lógicamente. Al menos Marina Abramovi´c siguió las reglas del juego.

Yoko Ono es la torpeza personificada. No hay más que verla en los vídeos de su canal de YouTube donde intenta cantar y bailar sin ningún éxito. Eso sí, apareciendo una y otra vez con el supuesto amor de su vida, John Lennon. ¿Todavía alguien duda de que Lennon sea la fuente principal de su capital conceptual y financiero? Parece que el arte contemporáneo se ha rendido al *show*. Prefieren a alguien famoso que les traiga muchas visitas a alguien que tenga realmente talento. Está claro que ponen por encima la popularidad a la calidad.

Podría decir, en este caso, que la falta de talento es la máxima expresión del talento hoy en día. Artistas como Iggy Pop o Lady Gaga han colaborado con ella interpretando canciones extrañas en el escenario. Imagínate el resultado. Toda una suerte de berridos y carantoñas cercanas a un *show* de humor para seres unicelulares. Para mí esto es una metáfora de lo que está pasando en el mundo del arte y quizás en el mundo en general.

Las fronteras se están difuminando, lo que separa el mal arte del buen arte está borroso o quizás se ha vuelto inexistente. ¿Cómo pueden estos artistas, que han movido masas por su calidad, compartir escenario con alguien que emite estos chocantes berridos convertidos en ruido molesto? Todavía no entiendo cómo a algunos se les tacha de *freaks*, negándoles un puesto que evidentemente no se merecen, y a Yoko se la lleva en volandas por museos y galería de todo el mundo.

Además de eso, hace poco le robaron una obra. ¡La gente quiere tener sus creaciones! Esto ocurrió en abril de 2018. Extrajeron un canto rodado de una de sus maravillosas instalaciones compuesta por muchas piedras blancas. La piedra estaba valorada en diecisiete mil quinientos dólares. Una piedra. De Yoko Ono. Has leído bien. Y la cámara de seguridad captó a la señora que lo hizo. Pero ¿ha robado algo valioso o no? Si tirase esa piedra en una playa de Málaga, ¿cuál sería la de Yoko? ¿Por qué esa piedra vale diecisiete mil quinientos dólares y todas las demás no? Efectivamente. No vale diecisiete mil quinientos dólares. Es Hamparte.

En la historia encontramos robos de obras que fueron muy sonados, como el de *La Gioconda*, *El grito* de Munch o los robos que efectuaron los nazis en la Segunda Guerra Mundial. ¿Cuál ha sido el resultado? Que esas obras se han hecho muy famosas. Ya he explicado por qué *La Gioconda* es el cuadro más famoso del mundo y si hablamos de *El grito* de Munch, creo que este autor tiene mejores obras. Pero la publicidad que se hace y el hecho de que mucha gente vea la obra hace que se vuelva conocida y popular, es decir, famosa. Yo me pregunto si este supuesto robo de la piedra no es una acción más de Yoko Ono o de sus secuaces para intentar seguir dando valor a sus obras hampartistas. No digo que esto sea así, digo que cabe la posibilidad de que así sea. Yoko sabe cómo hacer las cosas. Se dice
que enamoró a Lennon al mostrarle una de sus piezas: subir por una escalera y mirar al techo donde ponía la palabra «SÍ». Toma ya, Lennon, ¿qué te paso? Y es que la clave de todo está en un movimiento hampartista llamado Fluxus, del cual ella se vanagloria. Pero veamos qué decía Maciunas, su creador, sobre la base de estas acciones: «Fluxus-arte-diversión debe ser simple, entretenido y sin pretensiones, tratar temas triviales, sin

necesidad de dominar técnicas especiales ni realizar innumerables ensayos y sin aspirar a tener ningún tipo de valor comercial o institucional». Es tan vago ese concepto que no le encuentro mucha diferencia con el Dadá. Ahora todo encaja. Aunque no del todo. Está claro que no domina técnicas especiales, pero sí que le da a sus obras valor comercial e institucional. Entonces Yoko Ono no es Fluxus, es… es… ¡la reina del Hamparte!

No solo los responsables de los grandes museos han contribuido a que estas villanías del arte contemporáneo florezcan como florecitas en primavera, también algunos galeristas como Leo Castelli movieron sus hilos desde lo más alto de la pirámide del mundillo del arte para hacer que todo esto fuera posible. Este notorio marchante que se alzó con el poder de la escena neoyorquina durante las décadas de 1950 y 1960 empezó a desarrollar su personalidad desde muy temprana edad. Su biógrafa, Annie Cohen-Solal, lo dibuja como una persona de exagerados modales con delirios de grandeza. También dice que era un seductor, tanto con las mujeres como con los futuros compradores de las obras que promocionaba. Castelli quería hacernos pensar que tenía un «don especial con el que se nace», pero la realidad era otra. Este comerciante de arte italiano-estadounidense se casó con Ileana Schapira, la hija de un importante y rico empresario de seguros. Su suegro no solo le proporcionaba buenos trabajos, también ayudó a mantener la vida de lujos y comodidades que disfrutaron durante mucho tiempo. Interesado por el arte, Leo comenzó su carrera como curador al llegar a sus manos más de cien lienzos de Kandinsky pertenecientes a su viuda, Nina. Después de una tormentosa relación que llevó a la viuda a exigirle los pagos de las obras, decidió ir por libre. En 1957 abrió su propia galería, a la cual llamó «Leo Castelli».

En ella se colgaron los lienzos de Jackson Pollock, Willem de Kooning y Cy Twombly, entre otros, cuando todavía no gozaban del reconocimiento que tendrían años más tarde. Este galerista se convirtió en el rey Midas de los artistas. Se dedicaba a «descubrir» a nuevos valores cuyas obras no se pareciesen en nada a lo que estuviese o hubiese estado de moda hasta ese momento. ¿Y cómo lo hacía? Los contrataba para su galería. En multitud de ocasiones el contrato consistía en pagarles un sueldo

mensual que él mismo iría restando de los beneficios obtenidos por las ventas de sus obras.

El caso del pintor de las banderas de Estados Unidos es muy significativo. Seleccionó a Jasper Johns cuando nadie sabía de su existencia y después de visitarlo en su estudio y ver sus banderas pintadas con encáustica se le encendió la bombilla. Vendería esas obras, que supuestamente no se parecían a nada de lo que antes se había hecho, a precio de oro. Por poco que sus compradores hubiesen pensado por sí mismos habrían visto que los argumentos que Castelli les proponía para cerrar las ventas realmente no se sostenían. Pintar una bandera de por sí es algo extremadamente banal. Lo que me sorprende es que consiguiese colar a artistas como este dentro del mundillo. En el texto de su primera exposición en la galería lo deja bien claro: «Esta es su primera exposición individual. Los símbolos visuales sencillos son la materia de su obra: dianas, números del 1 al 9 o letras de la A a la Z, la bandera estadounidense. Estos elementos aparecen una y otra vez en sus cuadros, reproducidos en varios tamaños y con diversas técnicas: encausto, pastel, *collage*…». ¿No parece la redacción de un niño hablando de un ejercicio básico de guardería? Leo era un gran seductor, conseguía sus propósitos entrevistándose continuamente con otros marchantes, con comisarios de exposiciones importantes, con directores de museos y con todo aquel que pudiese contribuir a elevar a sus artistas hacia la cima más alta. Consiguió convertirse en el gran gurú del arte contemporáneo y todo lo que se le ocurría lo convertía en un proyecto de éxito. Pero ¿cómo conseguía todo esto? ¿Cómo convenció al mundillo de que un lienzo rajado de Lucio Fontana era representativo del arte más elevado del siglo XX? Sus enemigos aseguraban que él amaba el poder y el dinero, pero por encima de todo amaba su oficio. Recuerdo las palabras de mi maestro cuando me decía «que la pasión no te ciegue el conocimiento». Pues eso.



Poco a poco fue abriendo galerías cada vez mayores, señaló a los artistas que serían punta de lanza del momento y generó el ambiente propicio para que floreciesen. Consiguió perfilar el tipo de galería contemporánea, creó una marca. Todos querían trabajar con Castelli y el que lo conseguía sabía que tenía las espaldas cubiertas y el reconocimiento asegurado. Una de sus estrategias fue conseguir vender a importantes museos la obra de artistas que estaban empezando. Esto les confería un prestigio inmediato y sus piezas se revalorizaban de golpe. Realizaba innumerables llamadas, escribía cartas elegantes invitando a la adquisición de obras que sin duda deberían formar parte de las distintas instituciones y usaba todo tipo de artimañas para conseguir su objetivo. Una de las más conocidas fue la famosa «lista de espera». Leo no le vendía obra a cualquiera.

En muchas ocasiones apuntaba a sus compradores en una supuesta lista de espera que solía ser de hasta dos años. Los coleccionistas acababan desesperados por obtener las obras que este marchante les negaba amablemente, pero lo cierto es que muchos que lo conocieron y trabajaron con él aseguran que nunca existió esa lista. Bob Momk estuvo a su servicio durante diez años en la Castelli Gallery y aseguró: «La lista de espera no

existía, como sabes, pero naturalmente que existía». Esto nos lleva a pensar en las opacas estrategias de este marchante para conseguir sus objetivos. Era una invención para colocar las obras a quien le resultase más interesante o bien a quien conviniese más.

En una entrevista que le hizo Paul Cummings en 1969 dijo: «La gente me tenía por un tipo terriblemente maquinador, pensaban que había comprado a Alan Solomon y que me dedicaba a corromper a casi todo el mundo del arte, incluidos los críticos. ¡Se decía que yo había financiado un estudio importante de Leo Steinberg sobre Jasper Johns!». Casi, casi. Lo cierto es que una revista le encargó el artículo a Steinberg[8].

Los negocios se le daban bien y consiguió elevar a artistas como Lichtenstein, autor muy prolífico que solía vender entre dieciocho y veinticinco cuadros al año a precios altos. En 1970 las ventas se animaron y siempre contó con la confianza de sus representados, a pesar de que este singular galerista nunca firmó un contrato con ninguno de sus artistas, pero tampoco les falló nunca. Pasara lo que pasara, siempre les pagaba, según cuenta Robert Storr. Otro de los motivos del éxito de Castelli estuvo en los beneficios fiscales que durante la época que siguió a la Segunda Guerra Mundial ofreció el gobierno de los Estados Unidos de América a los que donaban cuadros a los museos. Este hecho fue decisivo para el avance de esta nueva vanguardia. Con esta ley fiscal el porcentaje por declaración llegó hasta el 78 por ciento. De esta forma, marchantes como Castelli podían vender un cuadro por un valor concreto y después de una nueva revalorización la deducción resultaba siempre muy ventajosa. Gracias a estas prácticas, por las cuales los ricos compraban obras para después donarlas y así generar ganancias fácilmente, Castelli se convirtió en el mejor amigo de los contables.

Considero que Leo Castelli fue uno de los principales impulsores de lo que ocurre hoy día, esto es, el fenómeno del galerista como estrella, dejando en un segundo plano tanto a la obra como a los artistas a los que representa. Lo importante hoy es quién los representa. Según una entrevista que le hizo Annie Cohen-Solal al joven marchante francés Daniel Templon (que conoció a Castelli en el sur de Francia, donde pasaba sus vacaciones y donde lo vio todos los veranos durante veinte

años): «La verdad es que se aburría, pasaba todo el rato mirando a las mujeres que hacían *top-less* junto a la piscina, bajaba al pueblo a llamar a sus amantes y leía mucho». Personas que lo conocieron lo definían como un personaje hiperactivo, elegante, locuaz, socarrón, narcisista, frívolo y serio. Margaret Sundell decía de él que hasta los cincuenta años había llevado la vida de un aficionado, un «verdadero inútil», pero a partir de entonces consiguió emprender una carrera extraordinaria. Fue un marido infiel, un padre distante y un abuelo por lo general abstracto[9]. Esta anécdota da cuenta de la personalidad de quien ha conseguido imponer su dudoso criterio en lo más alto del arte de la segunda mitad del siglo XX.

Si volvemos atrás en la historia encontramos al modelo intermedio: Peggy Guggenheim. Ella tenía ese halo de *glamour* que hacía que no pasase desapercibida y que garantizaba el éxito de cualquier empresa siempre y cuando estuviese ella implicada. Sin embargo, los tiempos de los galeristas como Vollard o Kahnweiler ya quedaron atrás. Estos marchantes buscaban la excelencia y lo diferente, aportando todo su tiempo y dinero para conseguir sacar adelante a todos aquellos en los que creían. Se mantenían en un segundo plano y consiguieron visibilizar a los impresionistas y a los cubistas en momentos muy duros. Se fueron cuando el mercado empezaba a explotar, pero nos dejaron su legado.

Podríamos entender el cauce de lo que ha ocurrido en el siglo XX analizando parte de lo que llevó al pintor Jackson Pollock a la cima. El mural que le encargó la multimillonaria Peggy Guggenheim en 1943 lo hizo en una noche y un día. Y se nota. Nada más y nada menos que una tela de 2,47 x 6,05 metros. El siempre inteligente Marcel Duchamp le aconsejó que lo pintara sobre lienzo en lugar de en la
pared para que la obra fuese portátil. ¡Nunca se sabe en qué museo puede acabar! Desde el inicio todos conspiraban para hacer de este joven una estrella. De todas formas, y desde mi humilde punto de vista, esta obra es repetitiva hasta el cansancio, aburrida hasta el hartazgo y más empalagosa que meterse en la boca siete algodones de azúcar a la vez. De verdes, amarillos, rojos y blancos puros está salpicado este lienzo de grandes dimensiones, augurando lo que pronto se convertiría en una de las obras más obsoletas —

conceptualmente hablando— y más sencillas de hacer —técnicamente hablando— de la historia del arte. Casi le quita el puesto a Miró.

A Pollock se le conoce por sus obras pertenecientes al expresionismo abstracto. Lo que resulta de poner una tela en el suelo y chorrear aleatoriamente pintura con golpes de muñeca incontrolados se ha convertido en el paradigma de la pintura contemporánea desde hace mucho tiempo. Algo que puede simularse incluso con un simple juguete realizado con cuatro listones, una cuerda y un recipiente para colocar la pintura, como el experimento que llevó a cabo el profesor Richard Taylor, de la Universidad de Oregón. Hasta le han puesto nombre: el «pollockizador». Un aparato que se balancea mientras deja caer pintura aleatoriamente.

Pero ¿por qué llegó Jackson Pollock tan alto? Fueron muchos los motivos por los cuales este artista fue tan aplaudido. Después de la Segunda Guerra Mundial Nueva York sustituyó a París como la capital global del arte contemporáneo y eso hizo que artistas como Pollock y otros expresionistas abstractos disfrutasen de su minuto de gloria. El epicentro de la cultura se trasladó hacia donde estaba el dinero, esto es, Nueva York, que en pocos años se convirtió en la capital mundial del arte y la cultura, y allí estaba Pollock preparado para ser impulsado. Eso y la ayuda de Leo Castelli entre otros, como por ejemplo la CIA y Rockefeller. En 1947 se crea la Central de Inteligencia Americana como respuesta a la KGB soviética. Ambos bandos usaron la propaganda para conseguir sus fines. Por un lado estaba la propaganda dirigida al pueblo llano, compuesta entre otras acciones por películas bélicas donde los estadounidenses siempre salían victoriosos. Por otro lado estaba la propaganda de las élites,
esto es, los mensajes que iban dirigidos a los políticos e intelectuales. Al igual que la Unión Soviética tenía a artistas del régimen como El Lissitzky, los Estados Unidos de América también necesitaban los suyos. Las obras de El Lissitzky se basan en figuras geométricas, líneas rectas y colores planos. Esto no es más que la representación plástica de lo que podríamos llamar economía planificada, donde el Estado garantiza que todo funcione a la perfección.

Al otro lado tenemos a Jackson Pollock, con un tipo de pintura desordenada, libre, enérgica y en cierto modo democrática. Era el vivo reflejo del libre mercado. La CIA llegó a escribir un informe en el que decía que el artista perfecto no podía tener ninguna conexión con el comunismo, que tendría que ser heterosexual y no ateo. Con estas características se le podía perdonar algo que, en cierto modo, representaba al ciudadano estadounidense medio: el amor por el alcohol. Así, decía el informe que no podía ser adicto a ninguna droga ilegal, pero sí se le permitía que consumiese alcohol. Jackson Pollock reunía todas estas cualidades y se convirtió en el candidato perfecto para ser la imagen del artista estadounidense por antonomasia. En cuanto a Nelson Rockefeller, había sido un alto cargo de la CIA, concretamente el responsable de Asuntos Interamericanos. Los Rockefeller fueron los máximos mecenas del MoMA. Este magnate junto a su amigo el pintor Bud Hopkins rastrearon hasta encontrar al artista estadounidense perfecto. Según se cuenta en el libro *La CIA y la guerra fría cultural*, Hopkins buscaba un arquetipo que fuera americano, no un europeo trasplantado, y que tenía que tener todas las virtudes viriles del hombre americano: «Debía venir de nuestro suelo, no del de Picasso ni del de Matisse […] y además se le debe permitir el gran vicio americano, el de Hemingway: ser un borracho».

¿Quién encaja con esta descripción? Nuestro amigo Pollock. Este artista nacido en la América profunda no era precisamente un ejemplo de virtud. Todas las biografías hablan de un pintor solitario, vacío, sombrío, con problemas de alcoholismo y con muy mala leche. Precisamente el hecho de que muriera en un accidente automovilístico, a la edad de cuarenta y cuatro años, por conducir en estado de ebriedad ha contribuido en gran medida a popularizar su vida como la de un auténtico y atormentado artista bohemio de la

nueva ola. Y eso vende, vende más que la locura de Van Gogh. Ves cuadros como *Sin título* (*Overall composition*) o *The Flame*, ambos de entre 1934 y 1938, y siguen repitiéndose los mismos patrones aburridos: tres o cuatro colores primarios colocados en el soporte con un orden aleatorio similar al dibujo que podemos hacer cuando hablamos por teléfono y tenemos cerca un bolígrafo y un papel. Empezamos a trazar líneas repetitivas, sin

pensar, solo para rellenar la hoja. ¿Eso es realmente interesante? Yo creo que no.

A partir de la primera década del siglo XX los artistas abandonan el
«pintar para representar la realidad» o para «contar historias». Esto fue precisamente lo que se les reprochó a los pintores del XIX, el hecho de ser «literarios». Los nuevos artistas tenían que convertirse en pintores que teorizaban sobre su obra y que pintaban por pintar. O dicho de otra forma, pintar simplemente. Como dijo Tom Wolf en su libro *La palabra pintada*: «El arte moderno se ha vuelto completamente literario: las pinturas y otras obras solo existen para ilustrar el texto». ¿El texto de quién? O bien de los propios artistas o bien de los críticos de arte. En contadas ocasiones, si el artista abandonaba las teorías que el crítico había dejado por escrito para justificar este o aquel movimiento de vanguardia acababa ignorado y relegado al olvido. Finalmente la obra en sí resultó ser lo de menos. Yo me pregunto si será fácil hacer un Pollock. No digo falsificar, porque eso me resulta una palabra demasiado grande para aplicarla a la realización de un cuadro como los que hacía este pintor. Veamos su proceso creativo. Él usaba pinceles endurecidos, varas y jeringas para aplicar la pintura, es decir, nada especial. Si hasta en 2003 veinticuatro pinturas y dibujos parecidos a los de Pollock fueron encontrados dentro de un casillero en Wainscott (Nueva York). Un debate inconcluso continúa sobre si son o no Pollock originales. Y no me extraña. Algunos expertos dicen que para conocer si son auténticos o no tendrían que hacer un análisis de consistencia geométrica de las salpicaduras de Pollock a nivel microscópico para luego compararlas con las obras encontradas para ver si se repiten los patrones. Y ¿para qué?, me pregunto. Pero la crítica casi siempre ha sido lúcida frente a estos chorreones: Tom Wolf habla de él y de su obra en tono irónico en su ya célebre libro *La palabra pintada*;
Robert Coates dijo que los cuadros de Pollock eran «explosiones desorganizadas de energía aleatoria y por lo tanto carecen de significado»; *Reynold's News* en un encabezado de 1959: «Esto no es arte, es una broma de mal gusto». Y otros iluminados como Clement Greenberg, que apoyaba el trabajo de Pollock con argumentos casi ininteligibles, dijo cosas como que su obra

era «una purificación progresiva de la forma y la eliminación del contexto histórico».

Pollock era un cubista marginado que en 1943 conoció a Peggy Guggenheim, la cual le asignó un sueldo mensual y le orientó hacia la escritura automática del surrealismo. Organizó la primera exposición en su galería y montó sus cuadros sobre bates de béisbol. A Peggy le encantaba el surrealismo. Greenberg seguía ensalzándolo en cada uno de los artículos que escribía diciendo incluso que era «el más vigoroso pintor de su generación». Pollock quiso ser Picasso y aunque sus apellidos tenían el mismo número de letras y ambos empezaban por «P», Pollock no era Picasso. Si vemos dibujos de Pollock entre los años 1939 a 1941 observaremos la influencia del estilo del creador del *Guernica*, pero más flojo. Parecen malas falsificaciones de bocetos del pintor malagueño aunque también tienen su mérito. Copiar para aprender está muy bien, yo siempre lo digo. Pero luego deberían acabar en el estudio, a buen recaudo en el cajón o en la papelera, no en las paredes del Pompidou de París o en la Tate Gallery de Londres (que es donde están ahora). Y es que Pollock fue abstrayéndose, deconstruyéndose, como pasó con la tortilla de patatas, hace poco, en la cocina de los *chefs* de moda, y acabó poniendo nombre al chorreo de la pintura para legitimizarla como una nueva técnica: el *dripping*. Así se escribe la historia.

Pero no solamente es Pollock el modelo de lo que está ocurriendo hoy en el arte. Si miramos la red comprobaremos que se está dando mucha difusión a artistas como Yayoi Kusama. Es una de las más cotizadas del mundo y su obra consiste en pintar lunares en paredes y lienzos. Solo lunares, nada más. Sus instalaciones compuestas por habitaciones repletas de círculos de colores gozan del aplauso del público, que se organiza en largas filas para acceder. ¿Y para qué? Para hacerse el *selfi.* No es broma. Es de todos sabido que los visitantes de sus exposiciones entran empuñando el móvil para coger el mejor ángulo que le dé muchos «me gusta» en Instagram. En los medios dicen que «la experiencia de ver de cerca la obra de Yayoi Kusama es inigualable». Yo no estoy de acuerdo con eso. Se nota que no conocen la Feria de Abril de Sevilla. No creo que haya otro lugar en el planeta con más lunares de colores por metro cuadrado. Un lunar no es más que

un círculo. Es una figura geométrica básica. Se ha usado siempre y se seguirá usando. Por mucho que algunos como Damien Hirst intenten patentarlo. ¿Cómo puede patentarse algo tan generalista? ¡Qué falta de originalidad! ¡Qué burla a la inteligencia! También dicen los críticos que la obra de Yayoi Kusama es inimitable. ¿Cómo que inimitable? ¿Tan difícil es pintar círculos de colores? Esto demuestra o bien la poca preparación que tienen muchos periodistas y articulistas hoy, o bien el creciente interés por hacernos ver algo que es falso. Desde sus comienzos en 1959 ha realizado las mismas obras y se ha ido generando la imagen de
«artista loca» que tanto le gusta a los medios de comunicación. Ella dice tener visiones y alucinaciones desde temprana edad y es por esto que se encuentra recluida en un psiquiátrico. Pero hay que decir toda la verdad: ella está en un psiquiátrico voluntariamente. Al lado tiene montado su estudio, donde va todos los días a trabajar con sus ayudantes. Ha escrito su propia biografía y escribe poesía y novelas que acaban publicándose. No sé lo que pensarás tú, pero yo creo que muy loca y desequilibrada no tiene que estar para llevar adelante esta empresa, ¿no? Este estilo de vida es muy cómodo para ella y contribuye a perfilar el personaje que tanto tiempo le ha costado construir y que, por fin, tiene el éxito que estaba buscando: el de Yayoi Kusama.

Esta artista japonesa viene de un entorno burgués y fue la cuarta hija de una familia próspera y conservadora. Estudió en la Escuela Municipal de Artes y Artesanías de Kioto y en 1957 decidió irse a Nueva York para cumplir su sueño: ser famosa. Lo desea con todas sus fuerzas desde que era muy pequeña, y nunca lo ha negado. ¿Y qué hizo al llegar a la Gran Manzana? Ir rápidamente a conocer al rey Midas, al artista de moda: Andy Warhol. Se dedicó a organizar *performances* del gusto de la época, quemando banderas de Estados
Unidos para escandalizar y montando junto a otros colaboradores acciones donde el desnudo era lo habitual. Yayoi solo participaba en la autoría (ella prefería que se desnudasen otros) y llenaba los cuerpos de sus ayudantes con círculos de pintura realizados torpemente y a la ligera.

Para mí su obra es muy Teletubbie, muy «parque infantil». Muchas de sus instalaciones en las que aparecen grandes

globos de plástico duro se asemejan a los castillos hinchables que se colocan en las playas y en los cumpleaños. Se dice que es una artista ambiental. A mí me parece que sus instalaciones podrían encajar muy bien en cualquier discoteca *mainstream* de Ibiza. Por obras suyas han llegado a pagarse más de siete millones de dólares. Pero Yayoi no está sola en esto. Isao Atakakura es la persona que lleva más de veinticinco años a su lado, administrando y gestionando su obra. ¿Será este un nuevo modelo de marchante? Con un producto como Yayoi Kusama es muy fácil hacer dinero. Una de sus colaboraciones más sonadas fue la que hizo con la glamurosa marca Louis Vuitton. Yo me pregunto si su obra tendría la misma importancia si no estuviese rodeada de tanta parafernalia efectista.

Otra metáfora clara de lo que está ocurriendo hoy en el mundo del arte son los innumerables cuadros blancos que encontramos allá por donde vayamos. Empezando por el famoso *Blanco sobre blanco* de Malévich y pasando por los *Achromes* de Manzoni. Estos cuadros del artista italiano estaban realizados con yeso, caolín, telas o con materiales sintéticos. Normalmente no están manipulados y tampoco querían mostrar nada en concreto. Fueron una respuesta a los cuadros azules de Ives Klein, el cual nunca le prestó la más mínima atención. Quizás por entenderlo como un ataque a su manera de entender el arte o bien como un trol de la época. En estos cuadros no existe el gesto del artista, la huella del pincel o cualquier tipo de resolución formal ni figurativa ni abstracta. Estas obras, nombradas por Manzoni a mediados del siglo XX, pueden verse hoy en lugares tan importantes como la Tate Gallery de Londres. Yo creo que las bromas de este hampartista realista se entendieron al revés.

La práctica de realizar lienzos en blanco con leves variantes estuvo y está todavía de moda. En 1953 Robert Rauschenberg visitó el
estudio de su amigo artista Willem de Kooning y le pidió algo que en principio puede parecer inusual: quería que le regalase un dibujo para después proceder a borrarlo. Y esa sería una de sus grandes obras, borrar un dibujo. El resultado ya sabemos cuál fue: una obra blanca. Pero este tipo de práctica se ha llegado a considerar como todo un movimiento llamado pintura monocroma. Uno de sus más destacados exponentes es Robert

Ryman, artista estadounidense que usa el color blanco como base fundamental de su discurso, si es que a lo que hace se le puede atribuir alguno. Sus obras son pinturas blancas realizadas con pinceladas sencillas y a veces torpemente rítmicas sobre lienzos de formato cuadrado o superficies metálicas. El MoMA y la Tate Gallery organizaron en 1992 una gran exposición retrospectiva de Ryman. Nada mal para este aspirante a saxofonista que comenzó su andadura artística como guardia del Museum of Modern Art de Nueva York. En la década de 1980 el comité cultural de Dublin Corporation´s compró un lienzo blanco de la artista Agnès Martin titulado *White Stone* por veintiún mil libras esterlinas. Uno de los concejales se opuso a dicha inversión alegando que aquello era como «ir a un restaurante, pedir la cena y que te trajeran un plato vacío». Seguro que este concejal no estaba acostumbrado a asistir a exposiciones de arte contemporáneo: esa misma acción que él describía como mofa podría ser perfectamente una *performance* perpetrada por algún artista de hoy. Matt Mullican tiene una obra en el MoMA titulada *Death Pulling the Soul Out of a Dead Man*, fechada en 1976, que consiste en un trozo de gasa blanca estirada en una caja también blanca. Se han hecho ocho ediciones de esta obra. Un trozo de gasa blanca sin más, repito. Pero hay más. Jwan Yosef es un pintor sueco-sirio licenciado en Bellas Artes en 2009 y es el marido del conocido cantante latino Ricky Martin. Ocupa reportajes en revistas y páginas web con su serie de lienzos blancos cuya variante es la de arrugar la tela por alguno de sus bordes dejando a la vista el bastidor de madera. Aun así, ha sido galardonado con el premio Threadneedle y el Beers Contemporary de arte emergente.

Es cierto que dentro de la figuración es más fácil para los coleccionistas y para el público en general aceptar un cuadro de un paisaje o un desnudo como algo cercano, aunque respondiesen a los nuevos cánones cubistas, surrealistas, fauvistas, expresionistas o de cualquier otra estética. Requiere menos esfuerzo por parte del espectador descifrar lo que se está contemplando. También es cierto que la llegada del arte abstracto y conceptual requería de teorías que, en multitud de ocasiones, se transformaban en simple palabrería asociada o no a la obra para conseguir

validarla y que, en algunas ocasiones, solo se sustentaba por eso mismo, la palabra. No son pocos los que han fingido comprender una obra por miedo a ser descubiertos en su evidente desconocimiento de tal artista o tal movimiento. Finalmente podría afirmar que han sido el miedo y el desconocimiento los que han conseguido subir la espuma de esta gran burbuja conceptual que no tiene otro camino que estallar de un momento a otro. No digo que todo el arte conceptual sea Hamparte, pero es evidente que bajo esta vertiente plástica es más fácil camuflar obras de arte que no lo son. Cuando por fin estalle la burbuja comprobaremos que dentro no había más que aire, cuadros blancos que representan lo mismo que pregonan: la absoluta nada.

XIII

GALERÍAS, MUSEOS Y FERIAS DE ARTE OBSOLETOS

Las galerías de arte son espacios expositivos en los cuales se comercializan las obras de los artistas que allí exponen. Lo digo claro porque a veces parecen espacios místicos en los que solo los elegidos pueden optar a formar parte de ese elitista Olimpo. También sirven de promoción y de escaparate tanto para artistas como para galeristas, aunque yo siempre las he visto como tiendas de cuadros. En esencia las galerías son eso, un local en el que se intenta generar la ilusión de que lo que allí se expone, sean pinturas, esculturas, fotografías o cualquier tipo de manifestación artística, es de mucha calidad. Pero sus inicios tendríamos que buscarlos en Italia, concretamente de la Galería Uffizi. Fue Giorgio Vasari quien la ideó y la construyó en 1560 y su fin original era administrativo, aunque luego pasó a contener la colección de arte de los Médici. Como todo proyecto que nace, también este ha evolucionado hasta convertirse en algo que solo se parece de lejos a su germen.

Actualmente las galerías de arte no suelen durar mucho tiempo abiertas. Yo mismo asisto año tras año a la inauguración de nuevos espacios expositivos que cierran pasados unos meses o que duran de dos a cuatro años como mucho. Desde mi punto de vista una galería de arte debe entenderse como un

proyecto a largo plazo. Ya nos lo enseñaron los primeros profesionales del sector a finales del siglo XIX y principios del XX. Ellos apostaban por artistas a los que promocionaban continuamente para conseguir, en un futuro que podría llegar a diez o veinte años vista, ser los primeros en disponer de sus obras. Daniel-Henry Kahnweiler lo hizo con Picasso y Braque.

Desde el inicio de sus carreras los impulsó e invirtió en ellos. Les compraba obra, asumiendo un gran riesgo, para después comercializarla. Además contribuía a la difusión de sus protegidos.



El gran problema de los galeristas de hoy es que montan su proyecto pensando en que van a ganar dinero inmediatamente, mientras que sus antecesores, como por ejemplo Durand Ruel o Vollard, no consiguieron beneficios hasta después de luchar

bastantes años defendiendo las obras de sus autores. En el caso de Kahnweiler el riesgo fue muy grande. Pidió a sus padres la parte de la herencia que le correspondía para dedicarse a comprar obra de estos artistas y después poder comerciar con ella. También les buscaba exposiciones e intentaba hacer llegar su visión sobre el cubismo a todo el mundo. Cuando pasó el tiempo y Picasso era tan conocido que los compradores hacían cola en su casa para conseguir alguna de sus obras, su amigo de juventud y marchante, Kahnweiler, gozaba de ciertos privilegios a la hora de seleccionar y adquirir las que más le interesaban. Este marchante judío es un ejemplo de cómo arriesgar y ganar en un mundo tan complejo como es el del arte.

Yo creo que las galerías tal y como las conocemos hoy acabarán desapareciendo. Estos espacios blancos e inocuos se han convertido en minitemplos donde la gente acude únicamente a las inauguraciones. Y no siempre. Suele ayudar a la convocatoria el que haya canapés y vino. Por otro lado son lugares que se encuentran abiertos muy pocas horas al día. A menudo solo se pueden visitar dos o tres horas por la tarde y ni siquiera trabajan los días en los que la mayoría de la gente suele tener tiempo para visitarlas. Yo creo que están abocadas al más estrepitoso fracaso. Se están suicidando poco a poco, metafóricamente hablando. Por no hablar de las que ni siquiera tienen su reflejo en la red, o aquellas que no entienden el nuevo modelo de negocio que esto implica. Las más grandes sí que están al día. Gagosian, por ejemplo, tiene una cuenta en Instagram con más de un millón de seguidores, y los principales museos van viendo poco a poco la luz.

Tengo la sensación de que muchos artistas solo quieren exponer en las galerías para tener cierto «prestigio social». Ese es el principal valor que persiguen. Que yo sepa existen cuatro métodos para exponer tus obras en galerías de arte:

1. Método Manzoni. Hace referencia al artista italiano que enlató su propio excremento (al menos eso es lo que se cree) para venderlo a peso de oro. También hizo muchas otras obras, como estampar su huella dactilar en huevos y convertirlos así en piezas de arte. Pues bien, Manzoni alquiló junto a otros amigos un espacio y lo convirtieron en una galería. Exponían lo que querían, al menos una vez al año cada uno, y también cedían el espacio para exhibiciones de su gusto. Es un buen método para

no caer en las redes de cualquier galerista que, pongamos un ejemplo hipotético, pretenda cobrarte por colgar tus obras en su espacio además de llevarse un porcentaje suculento de las ventas, a pesar de que eres tú el que lleva a los posibles compradores. No creo que estos «galeristas» tan avispados se molesten en buscar entre sus contactos gente que sea afín a tus creaciones. Yo creo que ni siquiera cuentan con libreta de contactos. Este sería el método «yo me lo guiso y yo me lo como», pero ¿acaso no sabe bien la comida cuando la haces a tu gusto?

2. Método «*I´m free*». Este sería el método de la red. Yo creo que es el más efectivo y en cierto modo el más justo. Se trata de subir tus obras a la red, ya sea a redes sociales como Facebook, Instagram o Pinterest, o también puedes hacerlo de manera creativa produciendo vídeos explicativos en YouTube para difundir tu arte. Es una forma de exposición virtual que ya están utilizando artistas de todo el planeta e incluso importantes galerías. No será extraño que, tras tu éxito en la red (si es que lo consigues), empiecen a contactar contigo galerías físicas que quieran su parte del pastel. Entonces serás tú el que tenga que decidir si quieres entrar en ese circuito. Todo depende de quién te llame y de la propuesta que te hagan. No todas las galerías son iguales y me consta que hay proyectos muy interesantes que merecen ser destacados.

3. Método «postureo».Si se hace bien, es infalible. Para conseguir exponer en la galería que te gusta primero tienes que encontrar unos compinches. Pídele a un amigo o amiga que vaya a esa galería que tanto te gusta y le hable de ti y de lo maravillosa que es tu carrera y lo emocionante que es tu obra. Consigue dos o tres personas que hagan esto y después preséntate tú en la galería. Como habrán oído hablar de ti, el rostro se les iluminará y te mirarán con otros ojos.

Posiblemente se interesen por lo que estás haciendo y quizá consigas exponer allí en un corto espacio de tiempo. La diferencia que hay entre este método y el de ir a una galería de arte con un dosier bajo el brazo es abismal. No aconsejo esto del dosier porque lo he hecho y sé que no funciona. En una ocasión unos compañeros y yo recopilamos lo mejor de nuestras obras, imprimimos las fotografías y las compusimos en un dosier muy decente y fuimos a ver galerías. En más de la mitad ni nos

atendieron, diciéndonos que no necesitaban más artistas o bien que ellos tenían un proceso de selección distinto. En alguna de ellas miraron nuestros dosiers y nos dijeron muy amablemente que siguiésemos trabajando y que nos acercásemos dentro de cuatro o cinco años por allí. Eso es lo mismo que decir «Adiós y no volváis». Normalmente las galerías suelen ser elitistas y se dejan llevar por el amiguismo. ¡Cuántas veces he visto cómo ha entrado uno de los «artistillas postureros» en una galería y meses después han organizado exposiciones de toda su cuadrilla. Si al menos tuviesen una obra interesante y de calidad, pase, pero la norma es justo la contraria.

4. Método del millón de dólares. Este es el mejor de todos. Sacas un millón de dólares de tu cuenta corriente (que seguro que lo tienes), compra un buen local céntrico y contrata a una o dos personas que lleven el negocio y se hagan cargo de todo el papeleo que conlleva. Así tendrás tu propio espacio, con personal que te agasaje y te diga lo buen artista que eres. Como extra contarás con mucho público. Al estar bien situada tu galería, la gente entrará como si del primer día de rebajas de enero se tratase.

Yo creo que muchos de los galeristas que deciden meterse en el negocio son artistas frustrados. En una ocasión uno de mis amigos consiguió entrar en una de las galerías con más nombre de la ciudad, y esa fue su tumba artística. Asistí atónito y desconcertado al espectáculo de ver cómo el galerista le decía qué tenía que pintar y cómo hacerlo. Y todo para concederle el privilegio de exponer en su espacio llevándose el 60 por ciento del beneficio en la venta de las obras. Pero no se queda aquí la cosa. Sin que hubiese ningún contrato vinculante de por medio le prohibió exponer en ningún otro espacio, ya fuese galería, concurso u otro lugar, durante los dos años anteriores a la exposición. Yo le pregunté a mi amigo que si no dejaba que mostrase su obra, al menos le daría un sueldo para que pudiese ir tirando. Nada de eso. Ni contrato ni sueldo.

Los dos años pasaron, mi amigo tuvo su exposición, en la que vendió dos o tres piezas, y se encontró con que había invertido su tiempo, su dinero y su talento en una empresa que solo le dio pérdidas. Además, el mal sabor de boca que le dejó hizo que poco a poco dejase de hacer arte. Hasta ahí puede llegar el

tomar una mala decisión o el dejarse embaucar por un galerista inadecuado.

Hay otras alternativas de exposición física de la obra, como son bares, centros cívicos e incluso peluquerías. Ante esto hay que andar con pies de plomo, ya que en la mayoría de las ocasiones solo pretenden que les decores el local. No cuentan con una iluminación adecuada para que tu obra luzca con unas condiciones mínimas y tampoco suelen contar con espacio suficiente para que el público pueda ver tus cuadros o dibujos desde una distancia que permita apreciarlos correctamente. Así están las cosas.

Después de estas palabras pensarás que estoy en contra de las galerías de arte, pero no es cierto. Yo mismo he tenido varias experiencias que han sido muy satisfactorias con dos de las galerías con las que he trabajado. Ambas han cerrado ya, pero ese es otro tema. En ellas se me respetaba como artista y si bien es cierto que se llevaban una comisión del 40 al 55 por ciento de lo vendido, trabajaban mucho para conseguir compradores y también para promocionar mi trabajo. En otras ocasiones me he topado con individuos que no han buscado más que intentar sacar provecho rápido y sin esfuerzo por su parte de los artistas que
«seleccionaban». Concretamente recuerdo la exposición, pero no el nombre de la persona que nos la propuso. En la clase de Bellas Artes se nos presentó un señor muy señoreado de mirada altiva que, según nos dijo, llevaba una importante sala de exposiciones. Estaba buscando nuevos talentos y «le habían dicho» que en nuestra clase había varios alumnos que despuntábamos. Nos comentó que en esa prestigiosa sala habían expuesto personalidades muy importantes como fulanito o menganito. Lógicamente a nosotros no nos sonaba
ninguno, pero asentimos con la cabeza por temor a parecer que no sabíamos nada del mundillo. Y precisamente nos ocurría eso, que no teníamos ni idea. Y nos la colaron. Vaya si nos la colaron. Este señor nos dijo que el alquiler de esa prestigiosa sala tenía un precio muy elevado, pero que por ser estudiantes y para apostar por nosotros nos haría un precio especial, dos mil euros. No me parece poco para tratarse de un favor.

Cegados por las ganas que teníamos de exponer reunimos a veinte compañeros y compañeras para hacer frente a la cifra que

nos propuso el señor. Esto ocurrió allá por el año 1996. En aquella época todavía se pagaba en pesetas, pero igualmente esa cifra no era precisamente una propina. Creo que hoy día tampoco lo es, así que imagínate antes. Tocamos a cien euros por cabeza, poco (según el señor) para el prestigio que supondría esta exposición. Además ese falso galerista nos aseguró que tenía amigos en la prensa, la radio y la televisión y que conseguiría que la exposición pasara a los anales de la historia de España. Nos convenció de que éramos una nueva generación de artistas con un futuro prometedor. Nosotros estábamos muy emocionados. Tanto fue así que además de los veinte amigos alguno más quiso entrar a formar parte del proyecto y fuimos finalmente veintidós o veintitrés. Por supuesto el señor les cobró los cien euros a ellos también, con lo que se ganó un extra. Nos citamos con él en la sala de exposiciones, pero aparentemente allí no había ninguna. Resultó que no era solo aparentemente. Las obras se exponían en los pasillos de la primera planta, con una luz deficiente y rodeados de la decoración del recinto. Muy cutre todo.

Tan cegados estábamos por las palabras del pillo que seguimos adelante con el proyecto. Al final resultó que era un centro deportivo, y aunque también se supone que era un espacio empresarial y de negocios, hicimos pocas ventas.

Llegó el día del gran evento, pero nuestra exposición no salió en ningún medio de comunicación en los días previos. El señor señoreado nos dijo que no nos preocupásemos, que todo llegaría. El día de la inauguración el pasillo de la primera planta estaba a reventar. Normal, ya que éramos más de veinte artistas exponiendo y solo con nuestros familiares y amigos cubríamos el cupo. Por supuesto, todas eran caras conocidas. Por allí no se pasó ningún coleccionista, ningún galerista en busca de nuevos talentos y, por si fuera poco, el señor señoreado que nos había embaucado para hacer la exposición tampoco se presentó. Preguntamos por él pero nos dijeron que estaba de viaje. Lo llamamos por teléfono y nunca más nos lo cogió. Se esfumó como si de un fantasma se tratase. Daría lo que fuera por saber el nombre de ese señor. No tendría problemas en decir quién fue. Pero la cosa no quedó aquí. Durante el tiempo que duró la exposición no hubo noticia de prensa del evento, tampoco ninguna entrevista y de la

televisión ni hablamos. Al día siguiente de la inauguración algunos de los que exponíamos allí nos pasamos para volver a verla y para preguntar por el sujeto. Ni siquiera tenían las luces del pasillo encendidas y tuvimos que pedir, por favor, que las encendiesen, porque era horario comercial y si alguien venía a contemplar nuestras obras las tendría que ver a oscuras.

Parecía todo una broma macabra. Jugaron con la ilusión de unos jóvenes que querían mostrar su trabajo, aunque fuesen solo dos obras por cabeza. El pasillo era pequeño y algunos incluso solo expusieron un cuadro o un dibujo. El negocio les salió perfecto. Luego nos enteramos de que esa era la práctica habitual de la sala, pero nadie nos advirtió previamente. No creíamos que pudiera haber gente así. Algunos de nosotros vendimos nuestras obras, como fue mi caso, pero la gran mayoría perdieron su dinero y además estaban desencantados con todo lo que había pasado. Hay que decir que los que tuvimos la suerte de vender lo que expusimos fue porque nosotros mismos llevamos a los interesados.

Acabada la exposición intentamos en varias ocasiones hablar de nuevo con el estafador, pero nunca más supimos de él. Solo espero que mi experiencia sirva para que andes con mil ojos cada vez que alguien te proponga exponer pidiéndote dinero por anticipado. Respecto al señor señoreado, un aplauso. Si alguna vez lees esto espero que te sientas orgulloso de estafar y jugar con las ilusiones de un grupo de jóvenes que solo pretendíamos empezar con buen pie en lo que para nosotros era nuestra pasión: el arte.

Respecto a mi experiencia con galerías y salas de exposiciones tengo que confesar que no existe una fórmula para el éxito, si
entendemos el éxito como la venta y la asistencia de personas a la muestra. No exagero si digo que he participado en medio centenar de exposiciones, contando individuales, colectivas y selecciones y premios en concursos, y todavía no podría dar la receta correcta para hacer la exposición ideal. En una ocasión participé en dos muestras colectivas que coincidieron en el tiempo y una estaba situada a pocos metros de la otra. Fue a finales del año 1999. Una de ellas la hice junto con un grupo de amigos en el patio de un edificio de la Junta de Andalucía y la otra en el Ateneo de Sevilla. En la primera participábamos

algunos estudiantes y otros aficionados. En la segunda estábamos los mejores expedientes de la especialidad de Pintura de Bellas Artes de Sevilla de ese año. En la primera las obras se expusieron en caballetes, ya que el patio no era un lugar habitual de exposición. Creo recordar que nunca se expuso nada allí hasta que nosotros propusimos esa muestra. La segunda sí tuvo lugar en un espacio que tiene una apretada agenda de exposiciones y goza de prestigio social más que reconocido. Ambas exposiciones salieron en los medios de comunicación, pero la primera, la del patio, fue más visitada y en ella prácticamente se vendió toda la obra. En la segunda, sin embargo, no se vendió casi nada. Y eso que exponíamos en el Ateneo. Yo al menos no realicé ninguna venta. Sin embargo, dos años antes expuse una individual en el mismo Ateneo de Sevilla y fue éxito de público y se vendió toda la obra. Nunca se sabe cómo va a salir el proyecto. La única verdad es el trabajo. Si trabajas puedes conseguir logros. Si no trabajas, no. Es tan sencillo como eso. Lo demás es suerte.

Recuerdo otra ocasión, en la desaparecida Doble Hélice de Dos Hermanas, cerca de Sevilla, en la que realicé una exposición individual. La galería contaba con tres plantas y yo llené dos de ellas con mis mejores dibujos y *collages,* muy similares a los que se habían vendido hacía poco en el Ateneo de Sevilla. La galerista imprimió postales con mis dibujos y se agotaron enseguida. La inauguración fue maravillosa y la hicimos coincidir con la presentación de mi primer libro de poemas, también patrocinado y editado por Doble Hélice. Aunque es una de las mejores exposiciones que he montado y de la que me siento más orgulloso, no se vendió ni una sola de las obras.

Yo estaba perplejo. Pura, la galerista, me consolaba diciéndome que no pasaba nada. Había que seguir trabajando. Desafortunadamente el proyecto duró algunos años más pero tuvo que cerrar.

Respecto a los concursos de arte tengo que decir que estoy completamente desencantado. No solo he participado, sino que he sido seleccionado e incluso he ganado alguno de ellos. También he sido organizador y responsable de otros. Sin embargo, hace mucho tiempo que no me presento a concursos: simplemente he dejado de creer en ellos. En los

siglos XVIII o XIX el que se presentaba a los concursos de pintura sabía que tenía que hacer un motivo historicista. Te decían lo que tenías que pintar, esto es, manipulaban el gusto de la época e incluso la estética. Con la llegada de las vanguardias artísticas del siglo XX se premian otras cosas, pero igualmente es una nueva forma de manipulación estética que nos lleva muchas veces a trabajar sobre temas y técnicas que nada tienen que ver con nuestro gusto o que coartan nuestra libertad creativa.

Hoy en día existen concursos de todas las temáticas. Es una auténtica chifladura. A poco que busques encontrarás concursos de pintura *vintage,* de pintura rápida para hacer la obra en escasas horas, concursos infantiles, otros con temáticas que oscilan desde temas concretos hasta la propuesta de pintar paisajes del pueblo en el que se realicen… Por un lado resulta muy divertido, pero no podemos olvidar que el fin último de estas acciones no es otro que la promoción del pueblo que pintes, de la causa que aceptes plasmar o del capricho del organizador u organizadora de turno. Incluso a veces simplemente pretenden montar un evento para rellenar con un acto chispeante la agenda cultural de la ciudad. Con esta práctica consiguen artistas que trabajan gratis. Esto es rigurosamente cierto. En la mayoría de estos concursos solo se reparten dos o tres premios. El resto de cuadros quedan huérfanos y en ocasiones son repudiados por sus propios autores por no pertenecer a su imaginario o a la temática que en ese momento están trabajando.

Si analizamos los fines que persiguen estos organizadores veremos que logran muchos beneficios con poco esfuerzo:

1. Publicitan su marca indirectamente. Es decir, utilizan el concurso que lleva su nombre para promocionarse. Esto lo están haciendo ahora muchas marcas de bebidas con los festivales de música.
2. Ahorran. La campaña de publicidad les sale baratísima ya que son los propios artistas los que promocionan la marca indirectamente.
3. Ventajas fiscales. Desgravan ante Hacienda. Nada más que añadir.
4. Compran barato. Adquieren de manera muy económica una obra de arte que es elegida por un jurado de reconocido prestigio. Por si fuera poco han tenido trabajando a muchos artistas de manera gratuita para que puedan acceder a ese

honor. Que ya ves tú… ¡que te compren un cuadro! Además esa obra se revalorizará, ya que ellos mismos la incluyen en el catálogo de la exposición y ellos mismos son los que van a promocionarla. Es una bonita manera de fabricar un cuadro de valor. Yo a esto lo llamo un negocio redondo.

5. Publicidad extra. La exposición que se hace con todos los cuadros seleccionados les sirve de publicidad para que, durante los días que dura la muestra, la marca siga promocionándose.

6. Buena imagen. Cara a la opinión social organizar un concurso de pintura es una buena opción para aportar brillo y *glamour* a tu imagen.

¿A quién no le gusta asistir gratuitamente a una exposición de pintura para pasar la tarde?

Puedes decir que el simple hecho de estar seleccionado sirve de promoción, pero esto es muy relativo. ¿Cuántos artistas son dados a conocer anualmente en concursos de toda índole por todo el globo terráqueo? El que seas tú —o yo— uno de los elegidos, sinceramente, es insignificante. Quizás sirva para satisfacer tu ego, pero poco más.

Hay muchas maneras de promocionar tu propia obra sin tener que mostrarte públicamente con algo que te dicen que tienes que pintar. Incluso si ganas el premio, no creas que el dinero te va a durar toda la vida. Viéndolo en términos relativos, no tardarás mucho tiempo en gastarlo. Y tampoco la publicidad que te da haber conseguido ese galardón es infinita. Al año siguiente habrá otro ganador o ganadora, y al siguiente otro u otra, y así. Además, concursos hay a montones y
cada día salen nuevos premiados en las noticias. ¿Quién se acuerda de los ganadores de los premios?

Lo más perverso ocurre cuando no ganas y ni siquiera tu obra es seleccionada para formar parte de la muestra. En este caso habrás trabajado gratis, haciendo una obra que posiblemente no te haya gustado hacer y que con suerte podrás colocar a alguien a bajo precio. En última instancia utilizarás el lienzo como soporte para pintar un nuevo cuadro encima.

Ahora abundan mucho los concursos de pintura rápida y esto es éxito asegurado para los organizadores. En un solo día asisten artistas de todos los lugares para pintar las calles del pueblo o la ciudad que lo convoca. Ofrecen un espectáculo muy divertido para los habitantes e incluso para el turismo, y el

concurso se soluciona en una mañana. Los artistas no solo aportan su obra, sino que también forman parte del circo que conlleva pintar al aire libre mientras los asistentes observan estupefactos la evolución de tu trabajo. Usan los pintores poco menos que a modo de monos de feria para que los visitantes puedan verlos agitar sus pinceles al aire libre. Esto en Internet ha tenido mucho éxito, solo que se hace en vídeo y suele ponerse en cámara rápida. Por si fuera poco, este tipo de concursos sirve de reclamo para que muchos conozcan el pueblo de turno. No solo por los visitantes que se desplazan a ver el espectáculo de los pintores, sino que también queda como testimonio un puñado de cuadros que dan cuenta del paisaje del lugar. Inmortalizan sus calles y quedan para la historia. Yo creo que se les debería premiar (o al menos pagar algo) a todos los participantes de este tipo de certámenes.

A lo largo de mi carrera he realizado varios experimentos para afianzar mis teorías. En una ocasión presenté un cuadro a un concurso en el que había un tema concreto: el paisaje urbano del centro de Sevilla. Yo creí haber hecho una buena obra, con una técnica experimental pero interesante y con unos resultados óptimos. Ese año ni siquiera me seleccionaron. Más tarde decidí estudiar el concurso. Ojeé todos los catálogos de años anteriores y observé cuál era el gusto del jurado. La estética del concurso estaba muy clara. Miré las medidas aproximadas que solían seleccionar y premiar y
pinté otro paisaje urbano con esas premisas. Mi obra era un óleo de la puerta de la Casa de las Sirenas de la Alameda pintada con espátula. Quedé finalista. Esto evidenció que seleccionaban solamente lo que ellos mismos pintarían o lo que acordaron seleccionar como parte de su ideario plástico. Parecían ellos los pintores, y los que nos presentábamos al concurso solo éramos simples ayudantes de taller renacentista.

En otra ocasión, en el concurso anual que organizaba la Universidad de Sevilla, me presenté a dos de las disciplinas plásticas: dibujo y pintura. Estudié cuál era el gusto del certamen y me seleccionaron nuevamente ambas obras. Entonces me aburrí. Pensé que estaba pintando para otros sin ningún tipo de beneficio. Solo formaba parte del engranaje que sustentaba este sencillo juego y no quise participar más.

Pero hay otro tipo de diversiones más oscuras dentro del mundo de los concursos. En una ocasión asistí a una inauguración de unos amigos y me invitaron a subir a la primera planta de la galería, donde daban una especie de fiesta privada. Allí vi circular diferentes tipos de drogas y observé cómo uno de los artistas estaba sentado en las rodillas de un señor mayor que le tocaba la pierna de una forma sensual y más que amigable. Inmediatamente, pero con tranquilidad, salí de allí y me fui a casa. Unos días después este compañero apareció por mi estudio para pedirme explicaciones sobre por qué había desaparecido de esa manera de la fiesta. Yo le dije que el ambiente no era de mi gusto. Le pregunté quién era ese señor sobre el que se sentó y me contestó que se trataba de un importante personaje de la ciudad y que si él quería podían darte uno de los premios más relevantes en aquella época si se le antojaba. Yo entendí perfectamente a cambio de qué. Mi rostro mostró una mueca de desagrado. Entonces él me preguntó con palabras gruesas que si a mí me decía ese señor que a cambio de que me sodomizara me daba el premio ese año, qué haría yo. Le contesté que en ese caso nunca obtendría el premio. Él me dijo: «Antonio, ¿en qué mundo vives?». Yo le respondí: «¿Y en qué mundo vives tú?». Con esta anécdota no quiero decir que esta sea la realidad de todos los concursos, pero es algo que me pasó y que creo que es bastante
sintomático de lo que ocurre en algunos ámbitos de la cultura. Más tarde he visto a muchos de los que se encontraban en aquella primera planta de la galería ganando premios y exponiendo en ferias de reconocido prestigio social. ¡Qué suerte tienen algunos!

Alguna vez me dijeron de broma que si me presentaba a un concurso, me asegurara de que iba a ganarlo. Que hablara con el jurado para saber mis posibilidades, y que si el premio ya estaba dado, mejor sería no hacer el esfuerzo. Resultó que esto era verdad en la mayoría de los casos. No digo que no existan concursos limpios, pero son los menos. En muchos de ellos el jurado se deja llevar por los artistas más famosos y en ocasiones suelen pagar favores ofreciendo el premio a los amiguitos. De esta forma, cuando el premiado forma parte del jurado de otro concurso, tiene a su vez que devolver el favor. Esquemáticamente hablando esto es un círculo vicioso. Y así,

amigos y amigas, se genera el mundillo del arte. No creo que te sorprenda, pero esto es lo que hay.

En una ocasión obtuve una mención de honor en uno de esos concursos a los que me presenté. Al poco tiempo nos enteramos de que el premio ya estaba dado de antemano. Los organizadores querían comprar un cuadro a uno de los profesores de la facultad y no se les ocurrió otra idea que decirle que se presentase al concurso. Sorpresivamente ganó él. Pero todo el mundo acabó enterándose del engaño y ese concurso solo tuvo una única edición.

Yo intenté organizar un concurso en el que los premios fuesen dignos y en el que el jurado estuviese compuesto por personas que, bajo mi criterio, fuesen objetivas y no se dejasen llevar por oscuros intereses. Tuve la oportunidad de hacerlo y lo hice. Me propusieron montar un certamen y contaba con todas las garantías y con la libertad de ser yo quien eligiese tanto al jurado como la forma en la que serían seleccionadas y expuestas las obras posteriormente. Una vez que los miembros del tribunal que elegí accedieron a formar parte del proyecto, todo empezó a funcionar perfectamente. No se reveló el nombre de ninguno de ellos hasta que se efectuó el fallo y los elegidos fueron profesores de Bellas Artes de diferentes especialidades, un galerista y uno de los que financiaron el proyecto. Yo no participé en la selección de obras, ya que era el organizador.

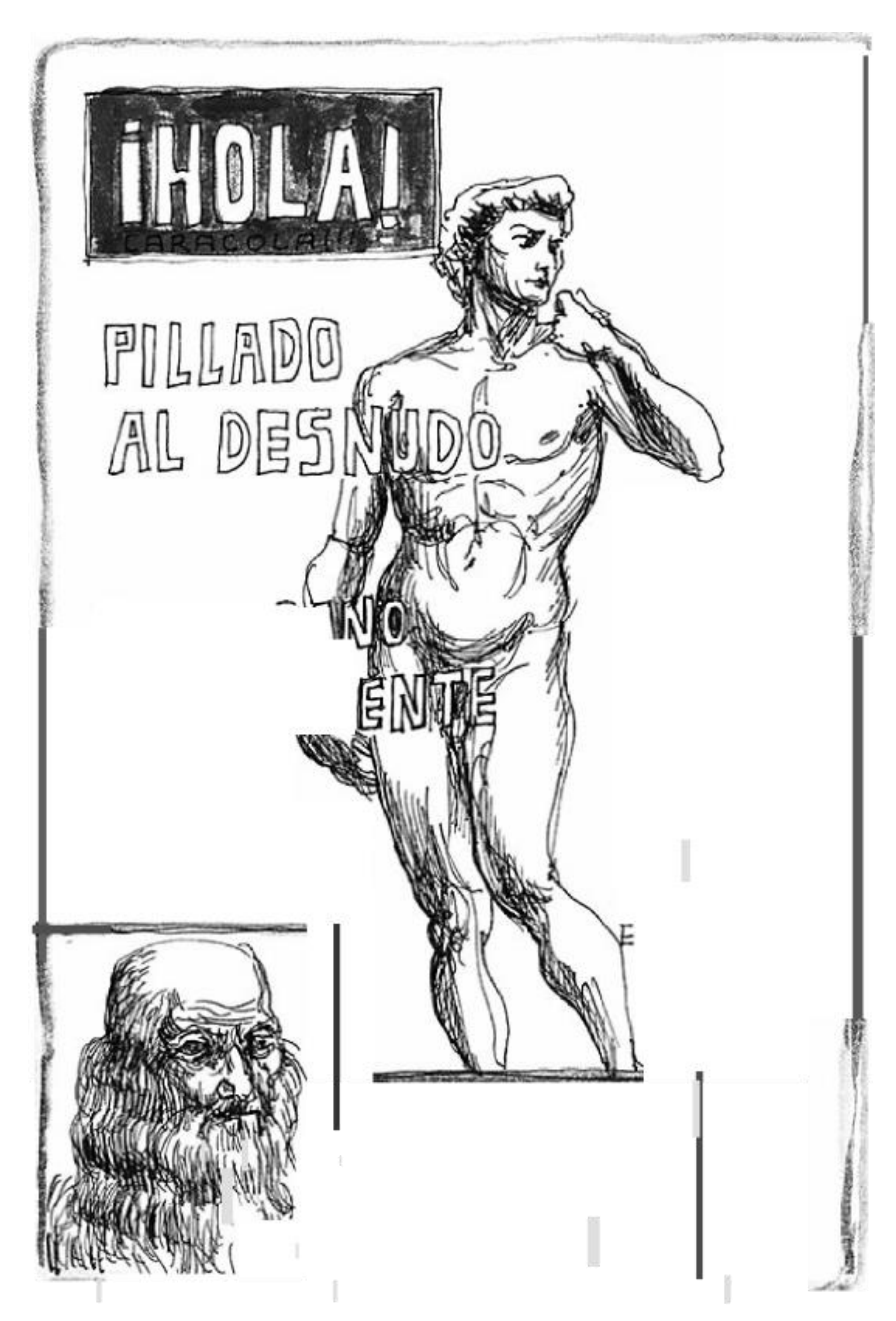
Las piezas llegaron de todos los lugares de España. Pero fue en el momento en el que pude presenciar cómo el jurado compuesto por cinco personas realizaba la selección de las obras ganadoras cuando supe que no se podía asegurar que triunfaría el mejor. Como en toda reunión de personalidades, aquello resultó ser una lucha de egos en la que unos pretendían convencer a otros de sus argumentos. Yo no utilicé el sistema de puntuación que tantas veces me habían impuesto a mí cada vez que participé de jurado en algún concurso. Quise que hablaran para llegar a la conclusión de cuál era la mejor pintura, el mejor dibujo y la mejor escultura de todas las que se presentaron. Al final vencieron las obras que yo bauticé como las «agua oxigenada», esto es, las que eran aceptadas por todos por ser estándar en cuanto a calidad, técnica y también medida. Les importaba mucho que ganase un cuadro grande. Había otras obras más arriesgadas, bajo mi criterio, y más potentes, pero

estas eran señaladas por unos y denostadas por otros con argumentos a veces aleatorios. Mi conclusión fue que participar en un concurso simplemente consiste en someterse al gusto de un grupo reducido de personas que se mueven por intereses que en ocasiones nada tienen que ver con encontrar la excelencia.

A mí me gusta mucho más salir a la selva, esto es, poner mi obra en la red y dejar que miles de personas opinen sobre ella. Es más arriesgado y si no estás preparado para recibir críticas quizás te resulte difícil aceptarlas, pero si vas con la mente despejada y lees lo que hay detrás de cada escrito, conseguirás avanzar mucho. Hay algunos que simplemente son puros *haters* y no buscan otra cosa que desahogarse contigo, pero hay otras personas que dejan comentarios críticos que si se saben interpretar te pueden ayudar mucho. La red es la máxima expresión de la exposición pública. Realmente ¿qué significa exponer tu obra? Sacarla de tu estudio para que la vea el público. Pues esto es lo que nos está ofreciendo hoy la red. Y de manera gratuita.

Respecto a las ferias de arte ocurre todo lo que hemos visto anteriormente pero elevado a la enésima potencia. No hay que olvidar que una feria está compuesta por muchas galerías de arte que a su vez representan a muchos artistas y además es un modelo de negocio que debe dar muchas ganancias para los organizadores. Si no, ¿de qué?

Las ferias de arte son ante todo eso, ferias. Pero ¿qué es una feria? Una feria es un evento cultural, industrial, social y sobre todo económico que se realiza de forma periódica o temporal y que suele tener lugar en recintos o sedes que en ocasiones cambian de ubicación según convenga. Se trata de un evento efímero que busca unos objetivos claros, los cuales pueden resumirse en sacar el máximo provecho en el menor tiempo posible. Si tuviera que usar una metáfora para definirlas yo diría que son diamantes de hielo. El caso que más conozco es el de Arco en Madrid, aunque me han comentado desde varios lugares del mundo que el *modus operandi* de otras ferias como Zona Maco en México, Art Basel en Hong Kong, Miami o Buenos Aires y Art Brussels, entre otras, suele ser parecido.



M1W Wi Q IIIU"111':'1""""1$

Ir'il 119.1 .'I, '

PA\J'\D LO

ENSENA rooo REfo,KT A-J f;

corv\fLETD

N E.L I.NltRIoR

- PRJME R. S DE U.ltR4,U°"' 1

' I _,

· 0

- NtS DE Mfr;t,EL

. A'N&tL nr of&l\fADO, .

I.,„"ts lJ NA Vt RG·G t A i

- .·:i.:--

• A. ;.tJIO C:ititlA - 'iillt-.«Jit'-.l .-l

l o- -1

A la muestra anual que se hace en Madrid yo llevo asistiendo desde que me enteré de su existencia, esto es, desde que entré en la Facultad de Bellas Artes desde Sevilla como estudiante a mediados de la década de 1990. Tanto en las clases como en la cafetería se hablaba de lo importante que era Arco, de las galerías y los proyectos que se exponían en sus instalaciones y del prestigio que tenía a nivel planetario. Y claro, todos y todas queríamos asistir a aquel imprescindible evento y nuestra meta vital consistía en exponer en alguna de las galerías allí representadas. Hasta ese punto llegaba nuestra «fiebre del oro artístico». Con los años y con la experiencia que me han dado las numerosas visitas que he realizado a esta «feria de vanidades» me he dado cuenta de que Arco está muerta. Metafóricamente hablando, digo. Pero esto no es de ahora: Arco lleva muerta desde hace mucho tiempo. Para mí no representa en absoluto el arte contemporáneo. Lo primero que hay que

entender es que Arco es una feria comercial, esto es, una gigantesca tienda de objetos artísticos como lo puede ser una feria del libro con sus libros o un gran centro comercial de estos que cada vez abundan más en las grandes ciudades. Lo que prima es la venta. ¿Para qué si no se molestan en hacer tanto esfuerzo en esta sociedad de consumo en la que estamos atrapados? Arco es puro negocio.

Nada más empezar se hace una clara distinción de clases. Por un lado están los VIP y por otro, nosotros, el «hampa».Esta feria suele abrir un miércoles, pero ese día no podemos ir nosotros, la gente normal. Esa jornada se le abren las puertas al rey y la reina de España, a las grandes marcas y a los coleccionistas VIP que necesitan campar a sus anchas sin nadie que les moleste con sus opiniones impertinentes o su simple presencia. No vaya a ser que digamos algo inapropiado como, por ejemplo, que una obra concreta es Hamparte o que carece de cualquier tipo de valor. No sea que vayamos a explotar la hermosa burbuja de mentiras donde están tan cómodos. A nosotros nos dejan el fin de semana para que la visitemos, no sin antes pagar una suculenta entrada. Últimamente estaba a cuarenta euros, una cifra nada desdeñable para acceder a un establecimiento donde lo que pretenden es vendernos alguna pieza. Yo a esto no le veo ningún sentido. Es como si nos cobrasen por entrar a un centro comercial al que vamos con la intención de consumir. Muchos no pueden comprar obras, pero no son pocos los que se llevan revistas, consumen bebidas y comida en los bares o simplemente compran un catálogo o un libro de arte, que también los hay. Yo no creo que a los VIP les hagan pagar. ¿O sí? No me imagino a un jefe de Estado sacando la cartera para ver si tiene algo suelto para la entrada. No sé, no sé… Quizás soy muy mal pensado y ellos y ellas pagan más por ser personas pudientes…

Pero la cosa no queda aquí. Si te quieres llevar el catálogo de Arco, además de pagar un extra de casi treinta euros más, lo que tendrás será un libraco que pesa tanto como tus ganas de volver al año siguiente. Tendrás que cargarlo por toda la feria como la bola con cadenas de los presos de los dibujos animados. ¿Y todo para qué? Al final encontrarás que muchas de las obras se repiten. No es que sean de los mismos autores, que también. Pero es que yo he ido varios años seguidos y puedo asegurar

que van colgando las mismas obras un año y otro. Lo he comprobado. Supongo que hay que darle salida a las no vendidas el año anterior. ¿O acaso están haciendo obras en serie a lo Warhol? Te animo a no gastar tus energías ni tu dinero en el catálogo de cualquiera de estas ferias. Puedes hacer fotos con el móvil si es que te conmueve alguna, o bien puedes buscarlas en la red, que seguramente estarán. Y no pesan nada.

Pero si sigue preocupándote exponer en Arco, tengo buenas noticias. Para hacerlo tienes que contar con una galería o pertenecer a una de ellas que cuente al menos con dos años de existencia. Después pasarás por una selección, previo pago, lógicamente. Si *googleas* las bases de participación encontrarás que para presentar tu propuesta debes abonar más de trescientos euros y el estand, es decir, las paredes del puesto, que cuestan alrededor de mil quinientos euros. De ahí para arriba, si es que necesitas más metros de pared. Y no lo veo mal, todo en esta vida cuesta dinero y el mundillo del arte no va a ser menos.

Aunque esta sea una feria comercial, el precio de la entrada es elevado. Pero es que los que exponen sus obras tienen que pagar un precio también alto y los más beneficiados son los organizadores.

Porque digo yo: si la gran mayoría de los que pagamos la entrada lo hacemos por ver las obras que con tanto esfuerzo han seleccionado los galeristas, ¿qué porcentaje de la entrada le correspondería a cada uno de ellos? Que alguien me responda, por favor.

Finalmente lo que ocurre en esta feria podría sintetizarse en la parábola del pez que se muerde la cola. O mejor dicho, Arco, al igual que prácticamente todas las grandes ferias de arte contemporáneo, son ballenas que se muerden la cola. Si alguien ha comprado por un precio desorbitado una obra recomendada por el crítico o la galerista de turno, aunque realmente sea algo sin valor, sería un error y una torpeza reconocerlo. Solo cabe la huida hacia adelante. El comprador tiene que seguir apostando por ese artista que, pongamos un ejemplo, ha colocado siete u ocho cajas de cartón reciclado sobre la pared haciendo una columna. Y tiene que seguir apostando porque si no lo hace esa «escultura» que ha comprado puede acabar valiendo lo que realmente vale, es decir, nada de nada. Por cierto, lo de las cajas

no es una invención, se trata de una obra de José Dávila y la hizo en 2008. Por supuesto su título es «Sin título». Y así se escribe la historia reciente del arte contemporáneo. ¡Aleluya!

Además de todo, esa gran ballena que se muerde la cola está varada. Lo peor es que nosotros nos desplazamos desde todas partes de España, e incluso algunos y algunas desde Europa y el resto del mundo, para presenciar el espectáculo de ese monstruo agonizante y reseco. Aunque los medios de comunicación clásicos siempre sacan a Arco en las noticias (su dinero les costará) e intentan hacer de esta feria un acontecimiento de éxito, la verdad es que en la red apenas se habla de esta feria. Parece estar condenada a la desaparición. Y es que su reflejo en plataformas tan importantes como YouTube es casi insignificante. Sus números son irrisorios para tratarse de una gran feria internacional de prestigio. En alguno de sus vídeos promocionales, que no llegan al centenar de visitas, se promocionan obras como *El paseo*, de Wilfredo Prieto. Consiste en una carretilla verde llena de arena que hace las veces de maceta y tiene una planta en el centro. A este autor lo nombran como un
«minimalista perverso». Yo diría que es un señor de ideas infantiles y simplistas. Su obra consiste en sacar a pasear esa planta de interior
sembrada en la carretilla. Curiosamente la planta que aparece en la obra vendida es muy diferente a la planta que lleva el propio Wilfredo en la fotografía que la ilustra. Tampoco la carretilla es la misma. Sin embargo, la persona que presenta la obra dice que este autor solo trabaja en ediciones únicas, lo cual no es cierto sabiendo que la obra consiste en la fotografía y la propia carretilla con la planta. ¿Querrán vendernos simplemente la idea? Ya vimos el valor empírico que tienen las ideas y lo imposible que resulta su comercialización. Lo que puede venderse es el recipiente que contiene dicha idea. De todas formas a mí me preocupa mucho el futuro de esa obra. ¿Es una obra efímera o crece con el tiempo? ¿Si muere la planta, muere la obra?
¿Cómo podría restaurarla en caso de que se pudra una hoja? Si yo la compro y no la riego, ¿estaré siendo a la vez creador de la obra si esta cambia su aspecto? ¿Tendríamos que presentarla como obra conjunta? ¿Y si le salen nuevos tallos a mi planta?

¿Tendré varias obras o el hecho de la metamorfosis hará que la obra inicial ya no exista? ¿Y qué pasa si me compro una carretilla en la tienda del barrio y le pongo una planta? ¿Estaré plagiando la idea de Wilfredo?
¿Me puede denunciar si descubre que tengo una carretilla con una planta en mi casa? ¿Y si a mí se me ocurrió antes como parte de la decoración de mi jardín?

En los días previos a la apertura de la feria se realiza la mayoría de las ventas. Muchas de las grandes marcas, por no decir todas, que adquieren obras durante estos días, las usan no solo para desgravar impuestos, sino también para publicitarse. He llegado a ver cartelas
—que no eran pequeñas precisamente— con la leyenda y el logotipo correspondiente. En una de ellas rezaba: «Adquirido por Coca-Cola» en grandes letras. ¡Toma publicidad!

Arco es una feria de fuegos artificiales en todos los sentidos. Por una parte hay que decir que el recinto es inmenso. Es imposible verlo todo en un solo día. ¿Lo harán así para que tengas que pagar el doble por ir un día más? Como digo, un negocio bien pensado. Además, y por si fuera poco, hay tanta gente que no se pueden ver bien algunas de las obras. En fin, que es la *antiexposición*. Es lo contrario a un modelo de feria de arte. Para mí es como un yogur caducado. Uno de sus máximos atractivos es la representación de las
piezas de los famosos de los siglos XIX y XX. Siempre encontrarás obra menor de los artistas de siempre. Que si un grabado de Dalí por aquí, que si un boceto de Picasso por allá, que si una escultura de Giacometti al fondo y muchas otras piezas de segunda pertenecientes a las vanguardias del siglo XX. A saber cuántas de ellas son realmente originales. Después de todo lo que se está publicando ahora sobre los grandes falsificadores de la historia, como fueron Elmyr de Hory, John Myatt, Shaun Greenhalgh, Maria Apelo Cruz, Mark Landis, Francisco José García Lora o el famoso Erick el belga entre muchos otros, es como para fiarse. Mi opinión es que colocan esas obras para que podamos decir que hemos visto piezas de pintores y escultores estrella en Arco. De todas formas, si quieres ver piezas de ellos, y de calidad, las puedes encontrar en los museos y puedes visitarlos casi todos los días del año.

Contrariamente a lo que pueda parecer, a mí me gustan las ferias de arte, y es por eso que me encantaría que tanto su presencia en la red como las políticas que las dirigen fuesen otras. Este modelo solo lleva hacia la frustración a muchos de los jóvenes que intentan iniciarse en este maravilloso mundo. Piensan que su trabajo no es válido si no es expuesto en esos espacios, y no tiene nada que ver. Si esa es la meta que te pones para sentirte artista, tengo que decir que es una meta absurda y sin sentido. Además, ¿para qué quieres tú estar en Arco? Lo importante de verdad es hacer una buena obra.

Yo me quedo con una imagen que para mí simboliza lo que es Arco actualmente. Hace pocos años estuve visitando sus instalaciones y a eso de las cuatro de la tarde vi a la que fue su fundadora y su primera directora, Juana Domínguez Manso, conocida como Juana de Aizpuru. Estaba sentada en una silla que parecía de Ikea, frente a una mesa pequeña entre las cuatro paredes de lo que era su galería. Estaba sola y tenía entre sus dedos una hamburguesa. Estaba almorzando comida basura. Me fijé bien y vi que su camisa estaba rasgada por la espalda. Ella miraba al suelo, no sé si pensando en algo o poniendo la mente en blanco para vaciarla del espectáculo que se generaba a su alrededor. Para mí esta imagen simboliza muy bien lo que son las ferias de arte contemporáneo en la actualidad.

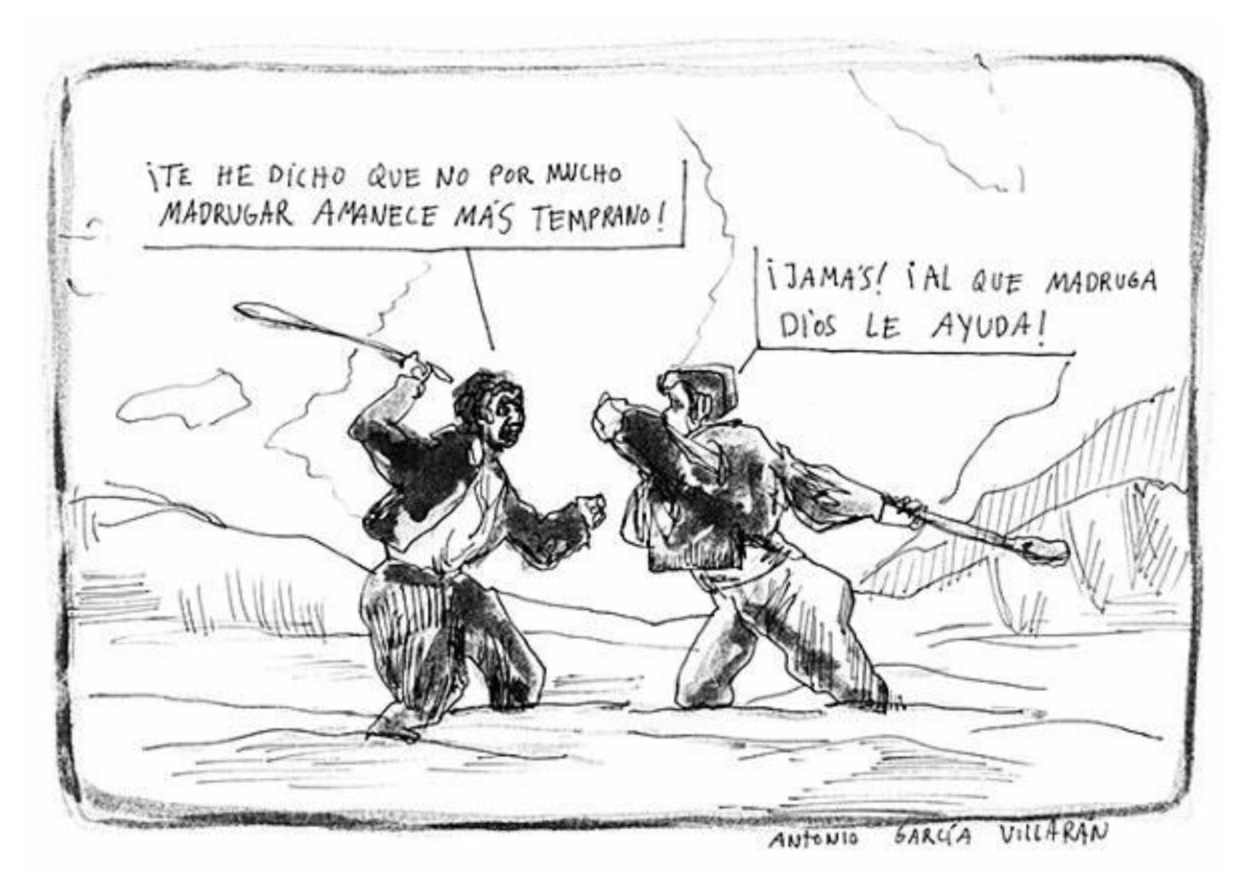
Cuando digo que artistas de antes como Goya, Artemisa, Rubens,
Manet o Berthe Morisot serían *youtubers* hoy, lo digo muy en serio. Creo que los artistas actuales deben tener ese compromiso de difusión de su obra, o al menos debe formar parte de su trabajo. Hace años, además de hacer una obra de calidad tenías que buscar una galería de arte que te promocionara. Tú hacías todo el trabajo, o gran parte de él, y en ocasiones hasta tenías que llevar a los compradores. La galería se quedaba con el 50 o el 60 por ciento de la venta. ¿Por qué? Porque ellos eran los que supuestamente te prestaban el escaparate que hacía las veces de plataforma de exposición y difusión. Yo creo que hoy las galerías y los marchantes deben cambiar el chip, al igual que deben hacerlo también los artistas.

Si tienes la posibilidad de hacer arte y cuentas con conexión a Internet, puedes crear tu propia galería virtual permanente desde la cual pueden ver tu trabajo en el mundo entero. ¿Para qué sirve

la galería clásica entonces? No es lo mismo ver una obra en vivo y en directo que a través de una pantalla, pero ya se están imponiendo las cámaras fotográficas con mucha calidad e incluso el 3D, con el que la experiencia es muy gratificante. Y si todavía tienes dudas, puedes quedar con el artista. Hoy se han roto todas las barreras. Si deseas hablar con alguien que está al otro lado del mundo para comprarle una obra puedes hacerlo por muchos medios y de manera muy sencilla, tanto con mensajes escritos como de voz o por videoconferencia.

Pero no basta con criticar, también hay que aportar soluciones. Yo propongo nuevos modelos de exposición adecuados a estos tiempos:

1. Exposición relámpago. Se trata de utilizar un espacio, ya sea tu propio estudio, una galería de arte u otro que tenga las condiciones necesarias, para que la obra pueda verse con garantías y realizar una exposición que dure dos o tres días o incluso dos o tres horas. Las muestras suelen ser visitadas el día de la inauguración, quedando casi desiertas durante las jornadas siguientes hasta la clausura. Propongo hacer solo la inauguración y concentrarlo todo ahí. Más tarde, si alguien quiere adquirir una obra, podrá hacerlo a través de la red, mirando en la página web o contactando con el artista en cualquiera de las redes sociales en las que esté disponible.
2. Galería híbrida. Hay que ser creativos. Esto sería un reflejo de lo que está pasando hoy en la red con la diversificación, la globalización y la fusión de disciplinas. Quizás sea más atractivo para la gente un evento formado por distintas disciplinas artísticas, como pueden ser la música, la poesía y la pintura. Esta fiesta congregaría a personas con intereses comunes y la experiencia ayudaría a la difusión y venta de las obras expuestas.



3. Marchante virtual. Podrías ser tú tu propio marchante o podrías convertirte en el promotor de otros. Si realizas vídeos, artículos en blogs o redes sociales o si generas un perfil que genere confianza y por el cual se te pueda señalar como experto en arte en la red, podrás recomendar a artistas de calidad y así podrás ayudarles a comercializar y difundir sus obras. Y tú podrás decirme que no sabes grabar, que nunca has montado una web, que no has hablado nunca delante de una cámara, que no controlas el audio ni los micros y mil cosas más, pero eso ya no es excusa. Antes tenías que matricularte
en una escuela o hacer una carrera para aprender lo básico sobre grabación y la edición de vídeo. Hoy tienes múltiples plataformas donde te enseñan de manera gratuita a manejar todo tipo de herramientas. También cuentas con ejemplos de éxito en la red. Todo son ventajas. Solo tienes que poner de tu parte. Se trata de trabajar.

Poco a poco se está perdiendo el miedo a comprar arte en la red. Gracias a que se están eliminando los intermediarios, el precio de las obras de arte está bajando. Todos podemos ser potencialmente coleccionistas. Yo mismo lo soy. La obra de arte de calidad siempre va a ganar valor con el tiempo. Si se apuesta

por un artista contemporáneo hoy se corren menos riesgos que antes. Como hemos visto, en el pasado los falsificadores se aprovechaban de lo difícil que resultaba acceder a algunos artistas, e incluso de la falta de información que existía sobre la obra de muchos de ellos, pero hoy puedes adquirir una obra de alguien que te guste hablando directamente con él o ella.

El arte siempre se ha vendido y se ha comprado. En el Renacimiento los papas no solo compraban obras religiosas, sino que también encargaban autorretratos a sus artistas preferidos. Velázquez tenía escondidos varios cuadros de El Greco en su estudio, y eso que decía que no le gustaba. Los miraba y los estudiaba a escondidas. Los pintores impresionistas adquirían cuadros de sus compañeros para aprender sus técnicas y, en ocasiones, si la economía se lo permitía, se hacían de buenas piezas para su colección particular. Cuando algún coleccionista de nuestra época ha pasado una mala racha económica le ha bastado con vender una o dos de sus obras para salir adelante. Pero ¿dónde podemos adquirir hoy buenas obras de arte? Si viviésemos a principios del siglo XX te diría que viajases a Montmartre o a Montparnasse en París. Estos eran los barrios de los artistas. Allí podrías preguntar por los talleres de las jóvenes promesas. Pero hoy el barrio de los artistas es la red. También es cierto que hay de todo, pero ahí entra tu criterio. El que no arriesga no gana, y apostar por un artista puede ser, además de muy gratificante a nivel personal, un gran negocio de futuro.

XIV REVOLUCIÓN HAMPARTE

La globalización, es decir, saber lo que se hace en Japón con solo un clic y en menos de un segundo, nos hace relativizarlo todo. La estética nunca ha sido tan híbrida como hoy y parece estar imponiéndose como norma. Se está llegando a conocer lo que antes nos resultaba imposible. Consultamos archivos que están a miles de kilómetros de distancia desde nuestra propia casa y asistimos a exposiciones cada día sin movernos del sofá. Todo esto tenía que tener consecuencias.

George Dickie, en su teoría institucional del arte, dijo que el mundo del arte es una especie de red social (yo diría red social cerrada y hermética) formada por curadores, coleccionistas,

galeristas, críticos de arte y artistas. Pero ahora la red social es real y universal. Realmente siento que podemos cambiar las cosas. Cuando explotó el
#*hamparte* en Instagram se crearon más de veinte cuentas en todo el mundo que se dedicaron a difundir el concepto. Hoy hay cientos de estas cuentas como @*hampartepuro*, @*hamparte_mexico,*
@*hamparte_argentina,* @*hamparte_peru,* @*revolucionhamparte*,
@*rincon_hamparte*, @*hampartequiz* y muchas otras que tratan de divulgar este concepto en todo el mundo. Si Warhol viviese hoy, estaría todo el día pegado a la red divirtiéndose con lo que está pasando. Lo que ocurre es que estaría asistiendo a su propio funeral. Una de sus célebres obras, *Las cajas Brillo*, de 1964, no es más que la copia plastificada de un objeto que ya ha sido diseñado para una función específica. Las originales eran cajas que servían para contener mercancía (estropajos) y que tenían unas medidas concretas y un diseño de etiqueta realizado por James Harvey. Es
decir, que la recreación de una caja hecha en madera y pintada tal cual es lo que hoy en día se hace en las tiendas como Hale-Hop y en las llamadas cariñosamente «tiendas de los chinos». Entonces todo eso es arte también porque, además, se produce en masa como las obras de Warhol. La única diferencia entre las cajas originales y las de Warhol es que unas son de cartón y las otras de madera, unas las han hecho en una fábrica y las otras las han hecho Andy y sus ayudantes. ¿En qué se distingue esto de los objetos que encontramos hoy en los diferentes establecimientos de los centros comerciales? Si yo copio un vaso de barro que veo en una tienda estoy haciendo una obra de artesanía, no de arte. En este caso sería Hamparte si se lleva a una galería de arte y se le pone un precio elevado.

Dice el conocido crítico de arte, Danto, que lo invisible es lo que convierte algo en arte, es decir, las cualidades que no se ven a simple vista y que se le atribuyen a una obra, pero no podemos admitir que esa obra contenga algo que no se ve. Eso es pura invención. El añadir valor espiritual o simbólico a algo (a una piedra que representa a un dios, por ejemplo, como en la India) no se lo transmite realmente, únicamente puede contribuir a que, si es aceptado socialmente, vaya adquiriendo más

popularidad y valor económico en el mercado, pero nada más. También ocurriría el caso contrario. Si la sociedad decide que esa piedra no representa a un dios, dejarán de verla como tal. ¿Es ese el parámetro por el cual Danto decide lo que es arte y lo que no? Por otro lado, si los espectadores hacen la obra, también pueden decidir no hacerla. ¿Quién llevaría la razón entonces? Yo creo que aquí faltan matices. Falta legitimar el concepto de Hamparte.

Uno de los problemas de la decadencia del arte y, en consecuencia, el florecimiento desesperado y extraordinario del Hamparte es el tiempo libre; y el otro, el agresivo consumismo de las grandes élites. Estos ingredientes, unidos a la ignorancia y a la precipitación han hecho posible el panorama actual del arte contemporáneo. Cada vez nos encontramos con un mayor número de nuevos millonarios en el mundo y sus bienes suelen ser para ellos objetos de primera necesidad. Cualquiera que tenga dinero puede poseer un yate o incluso dos o cinco; puede tener joyas muy caras e incluso su propia colección de coches. Pero pocos pueden poseer una obra original de arte concreta. ¡A cuántos les gustaría poder presumir de tener un Goya original en su salón! Estos objetos se adquieren para aparentar, en lugar de hacerse por otros valores que no sean los económicos o los simplemente caprichosos. A principios del siglo XX en el mercado del arte no se movían grandes sumas, pero en el momento actual encontramos obras con cifras que superan nuestra imaginación, y muchas de ellas son Hamparte. Cuando digo que el tiempo libre tiene parte de culpa me refiero a la procrastinación que hace que busquemos ocupar nuestro tiempo con problemas de segunda y tercera necesidad. Si un robot aspirador con forma de chapela nos barre el apartamento, si encontramos ese objeto que se nos ha ocurrido que necesitamos a un golpe de clic, si en vez de preparar una suculenta cena hacemos una llamada y nos llega calentita a la puerta de casa, contamos con mucho tiempo libre para dedicarnos a lo que nos diferencia de los animales, esto es, la creación. Y vaya si creamos. Algunos se dedican a construir mercados ficticios jugando con los sentimientos y también con los bienes de los incautos. Otros escriben largos textos ininteligibles que pretenden legitimar obras que no tienen ningún valor. Y así, poco a poco, vamos entrando en este

descomunal mundo del arte en el que estamos hoy inmersos. Esta espesa neblina nos impide encontrar criterios claros con los que distinguir lo bueno de lo malo. Cuando le damos valor al dinero borramos todos los demás argumentos, que realmente son los importantes, esto es, los que darían validez a una obra. Te pongo un caso real. Si yo digo que un lienzo blanco con doce cortes realizados verticalmente cuesta más de seis millones de dólares, se titula *Concepto espacial* y que el artista que lo realizó fue Lucio Fontana, quien a partir del año 1958 inició la denominada «serie de los tajos», que consistía en esto mismo, rajar lienzos que según él dibujan el signo de lo que denomina «un arte para la Era Espacial»; si además añado su participación en movimientos artísticos, en bienales y muestras por todo el mundo y otros eventos que supuestamente legitiman su obras; si te cuento que sus trabajos están en tal y cual museo y que tantos coleccionistas las tienen guardadas en sus cajas fuertes… Pues bien, aunque sigamos viendo un lienzo con doce tajos
y sea pragmáticamente un lienzo con doce tajos que puede ser pensado y realizado por cualquiera de nosotros con un poco de tiempo libre y algo de conocimiento básico sobre qué es una cuchilla y un lienzo, ¡*voilà*!: si eres multimillonario o multimillonaria y quieres seguir formando parte del club de la élite, posiblemente me preguntes dónde conseguir un Lucio Fontana. Y esto no es ficción. Puedes buscar en Google las obras más caras vendidas de Fontana y comprobarás que esto es solo un aperitivo.

Pero no todo en Lucio Fontana han sido cortes y agujeros en los lienzos. Antes de empezar a trabajar con su supuesta técnica de los *buchi* o agujeros distribuidos aleatoriamente en un papel o lienzo y a ganar grandes cantidades de dinero por eso, Fontana realizaba esculturas y cerámicas que al menos tenían algún interés plástico. Y
¿quién se preocupó por hacer esto posible? La persona que lo impulsó fue Teresita Fontana, su viuda, la cual permaneció prácticamente en el anonimato hasta la muerte de su marido. En ese momento decidió utilizar todo su patrimonio artístico de más de seiscientas obras para la fundación que lleva el nombre del hampartista. No en vano fue su presidenta hasta su muerte en 1995. Esta historia recuerda mucho a la de Vasily Kandinsky y

su esposa Nina, que ya hemos referido anteriormente, ¿no crees? Parece que estamos en un momento histórico en el que las fórmulas de éxito son una realidad. Se repiten y se repiten pero funcionan, al menos a nivel económico y social. En la era de la información en la que nos hallamos inmersos, obras como la de Damien Hirst, las de los puntos de colores, han sido la chispa que ha encendido el fuego. Ahora tenemos la posibilidad de hacernos oír.

El caso del *hashtag #hamparte* ocurrió una tarde en el que una seguidora me envió un mensaje diciendo que estaría genial poner
#hamparte en una obra de Hirst que se encontraba en una cuenta de Instagram. Se trataba de un cuadro de puntos de colores cuya historia conté en uno de mis vídeos. Este artista demandó a una empresa de aviación por supuestamente haberle copiado la idea de los puntos de colores. Algo completamente absurdo si contamos cuántos diseños de puntos de colores podemos encontrar en el mercado. A poco que se investigue hallaremos fundas de cama, platos, cortinas de baño, camisetas e infinidad de artilugios con esta idea. Me pareció tan absurdo que decidí entrar en el juego pensando que no me seguiría mucha gente. Empecé la cadena y subí una *storie* a mi cuenta de Instagram. Lo que ocurrió después fue algo inesperado. Aquello explotó y una multitud de personas empezó a manifestarse poniendo el *hashtag* en la misma imagen. Ante la avalancha de *hashtags*, la cuenta empezó a borrar y a bloquear a muchos de los activistas cibernéticos, pero era tal el número de acciones que se estaban dando que no pudo con el tsunami. Al día siguiente observé que la cuenta en la que pusimos el *hashtag #hamparte* no era la del artista Damien Hirst, si no la de un perfil que mostraba obras de muchos artistas. Busqué si el propio Damien tenía cuenta en Instagram y, efectivamente, sí. En esta nueva era las fronteras se han borrado. Entendí que teníamos la posibilidad de manifestar nuestras ideas de manera directa, sin que nadie pudiese frenarnos, al menos de momento, ya que la posibilidad de bloquearnos siempre estaba ahí.

Hice otra *stories* indicando la cuenta de Damien Hirst y la acción migró hacia el núcleo. Muchos de mis seguidores y seguidoras pusieron el *#hamparte* en sus obras y en las cuentas

de otros hampartistas. Esto se propagó a otras redes como Facebook, Twitter y ya nada puede pararlo. Ocurrió en mayo de 2018. Tengo que aclarar que esta acción no es más que emitir una opinión, no se trata de un insulto. El día 10 de junio del mismo año tuve que realizar el *Manifiesto Hamparte*, ya que no paraba de recibir mensajes privados que me solicitaban la definición correcta del término. Se estaba usando el *hashtag* de manera equivocada y fue entonces cuando publiqué un vídeo en el que se encontraban los siete puntos fundamentales de esta idea. Con este tipo de acciones parece olvidarse la eterna pregunta de ¿para qué sirve el arte? Ante esta disyuntiva nos encontramos con la manida respuesta de Oscar Wilde cuando dice que «el arte es completamente inútil». ¿Se puede ser más esnob? Pues claro que no, Oscar, el arte sirve para muchas cosas. El ser humano es el único animal capaz de dejar sus necesidades físicas básicas por hacer arte. Por lo tanto el arte es una necesidad vital del ser humano. Incluso puede llegar a ser más importante para muchos que el hecho de mantenerse con vida.

¿Cuántos artistas han pasado hambre por llegar a hacer sus obras?

¿Cuántos nos hemos gastado el dinero que no tenemos por asistir a un concierto o por comprar una obra de arte de las que dicen que no sirven para nada? Así de importante es para nosotros. El ser humano cuenta con la imaginación y esta nos lleva a la creación, al arte. Al ser una manifestación del ser humano es también una herramienta por la cual podemos sentirnos libres. El arte nos hace humanos y la humanidad necesita buen arte.

BIBLIOGRAFÍA

ARTHEIM, Rudolf, *Hacia una psicología del arte y entropía*, Alianza Forma, Madrid, 1980; *Consideraciones sobre la educación artística*, Ediciones Paidós Estética S. A., Barcelona, 1993; *Arte y percepción visual*, Alianza Forma, Madrid, 2005.

BALL, Hugo, *La huida del tiempo (un diario),* Acantilado, Barcelona, 2005.

BARASH, Moshe, *Teorías del arte de Platón a Winckelmann*, Alianza Forma, Madrid, 1991.

BARCELÓ, Miquel, *Cuadernos de África*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2004.

BASELGA, Pilar, *Arte, profanación y magia negra*, Manuscritos, Madrid, 2017.

BAUDELAIRE, Charles, *Curiosidades estéticas*, Júcar, Madrid, 1988.

BELJON, J. J., *Gramática del Arte,* Celeste, Madrid, 1993.

BELLMER, Hans, *Anatomía de la imagen,* De la Central, Barcelona, 2002.

BENSE, Max y BIXIO, Alberto Luis, *Estética, consideraciones metafísicas sobre lo bello,* Nueva Visión, Buenos Aires, 1969.

BERGGRUEN, Heinz, *Yo fui mi mejor cliente, Memorias de un coleccionista de arte,* Elba, Barcelona, 2016.

BEYELER, Ernst, *La pasión por el arte. Conversaciones con Christophe Mory,* This Side Up, Madrid, 2015.

BINGHAM, Hettie, *Banksy: el arte rompe las reglas,* Mediterránea, Barcelona, 2017.

BLOK, Cor, *Historia del arte abstracto (1900-1960),* Cátedra, Madrid, 1999.

BODEI, Remo, *La forma de lo bello,* Visor, Madrid, 1998.

BODENMANN-RITTER, Clara, *Joseph Beuys. Cada hombre, un artista,* Visor, Madrid, 1995.

BORRÁS GUALIS, Gonzalo M., ESTEBAN LORENTE, Juan F. y ÁLVARO ZAMORA, Isabel, *Introducción general al arte. Arquitectura, Escultura, Pintura, Artes Decorativas,* Istmo, Madrid, 1994.

BOURGEOIS, Louise, *Destrucción del padre/Reconstrucción del padre,* Síntesis, Madrid, 2001.

BROWN, Denisse Scott y VENTURI, Robert, *Aprendiendo de todas las cosas,* Tusquets, Barcelona, 1971.

BURKE, Edmund, *Indagación filosófica de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello,* Tecnos, Colección Metrópolis, Madrid, 1997.

CABALLERO GUIRAL, Juncal, *Hechiceras, un viaje a la vida y obra de Remedios Varo y Leonora Carrington,* Trea, Asturias, 2018.

CARMONA, Carla, *En la cuerda floja de lo eterno. Sobre la gramática alucinada de Egon Schiele,* Acantilado, Barcelona, 2013.

CASO, Ángeles, *Grandes Maestras: Mujeres en el arte occidental, Renacimiento-Siglo XIX,* Libros de la Letra Azul, Oviedo, 2017; *Ellas mismas, Autorretratos de pintoras,* Libros de la Letra Azul, Oviedo, 2016.

CASTRO FLÓREZ, Fernando, *Picasso, el rey de los burdeles*, Abada, Madrid, 2008.

CENNINI, Cennino, *El libro del arte,* Maxtor, 2008.

CHADWICK, Whitney, *Mujer, arte y sociedad,* Destino, Barcelona, 1992.

CHAGALL, Marc, *Mi vida,* Acantilado, Barcelona, 2003.

CHENG, François, *Vacío y plenitud,* Siruela, Madrid, 1993.

CIRLOT, Lourdes, *El grupo «Dau al Set»,* Cátedra, Madrid, 1986.

CLAIR, Jean, *La responsabilidad del artista,* Visor, Madrid, 2000.

COHEN-SOLAL, Annie, *El galerista: Leo Castelli y su círculo,* Turner, Madrid, 2011.
COVELO, Juan Manuel, *Baldomero Romero Ressendi,* Guadalquivir, Sevilla, 2000.
DAIX, Pierre, *Nouvelle critique y arte moderno,* Fundamentos, Madrid, 1971.
DAVI, Marie-Madeleine, *Iniciación a la simbología románica,* Akal, Madrid, 2007.
DANTO, Arthur C., *Qué es el arte,* Paidós Ibérica, Barcelona, 2013.
DÁVILA, Mila, *Günter Brus, Quietud nerviosa en el horizonte,* Catálogo Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, 2005.
DELIUS, Peter, *Schiele,* Könemann Verlagsgesellschaft mbH, Barcelona, 2000.
DESCHARNES, Robert y NÉRET, Gilles, *Salvador Dalí: la obra pictórica,*
Taschen, Köln, 2016.
DÍAZ DE GUEREÑU, Juan Manuel, *Cloc: historias de arte y desarte (1978-1981),* Hiperión, Madrid, 1999.
DIDEROT, Denis, *Escritos sobre Arte,* Siruela, Madrid, 1994.
DUBE, Wolf-Dieter, *Los expresionistas*, Destino, Barcelona, 1997.
DUCHAMP, Marcel, *Cartas sobre arte: 1916-1956*, Elba, Barcelona, 2010.
ECO, Umberto, *Historia de la fealdad,* Penguin Random House, Barcelona, 2015.
EDWARDS, Betty, *Aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro,* Urano, Barcelona, 1994.
ESTEBAN LORENTE, Juan F., *Tratado de iconografía,* Istmo, Madrid, 1998.
FERNÁNDEZ ARENAS, José, *Arte efímero y espacio estético,* Anthropos, Barcelona, 1988.
FERRARIS, Mauricio, *La imaginación,* Visor, Madrid, 1999.
FIEDLER, Jeannine, y FEIERABEND, Peter, *Bauhaus,* Könemann, Madrid, 2000.
GARCÍA GUTIÉRREZ, Fernando, *El Zen y el arte japonés,* Guadalquivir, Sevilla, 1998.
GAYA NUÑO, Juan Antonio, *Velázquez,* Destino, Barcelona, 1970.
GHYKA, C., Matila, *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes,* Poseidón. Barcelona, 1983; *El número de oro. I Los Ritmos. II Los Ritos,* Poseidón, Barcelona, 1992.
GIBSON, Ian, *La vida desaforada de Salvador Dalí,* Anagrama, Barcelona, 1998.
GIESZ, Ludwig, *Fenomenología del Kitsch: Una aportación a la estética antropológica,* Tusquets, Barcelona, 1973.
GILOT, Françoise y LAKE, Carlton, *Vida con Picasso,* Elba, Madrid, 2010.

GOETHE, Johann Wolfgang von, *Teoría de los colores,* Celeste, Madrid, 1999; *La última cena de Leonardo,* Casimiro Libros, Madrid, 2012.
GOMBRICH, E. H., *La historia del arte,* Phaidon Press Inc, Nueva York, 1950.
GÓMEZ MOLINA, Juan José, *Las lecciones del dibujo,* Cátedra, 2006; *El manual de dibujo. Estrategias de su enseñanza en el siglo XX,* Cátedra, 2005; *Máquinas y herramientas de dibujo,* Cátedra, 2002.
GOMPERTZ, Will, *¿Qué estás mirando? 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos,* Penguin Random House, Barcelona, 2012.
GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel, CALVO SERRALLER, Francisco y MARCHÁN FIZ, Simón, *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945,* Istmo, Madrid, 1999.
GUASCH, Anna María, *Los manifiestos del arte contemporáneo,* Textos de exposiciones, 1980-1995, Akal, Madrid, 2000; *El arte último del siglo XX, Del posminimalismo a lo multicultural,* Alianza, Madrid, 2000; *El arte en la era de lo global: De lo geográfico a lo cosmopolita, 1989-2015,* Alianza, Madrid, 2016.
HEGEL, G.W. F., *Introducción a la estética,* Península, Barcelona, 1971.
HELMAN, Edith, *Trasmundo de Goya,* Alianza, Madrid, 1983.
HERNÁNDEZ DÍAZ, José, MONEDERO, Manolo, CAMPOY A. M., y ROMERO CONTRERAS, Elisa R., *Ressendi,* Caja San Fernando, Sevilla, 1990.
HUELSENBECK, R., *En avant Dada. El Club Dadá de Berlín,* Alikornio, Barcelona, 2000.
HUIZINGA, Johan, *Homo ludens,* Editorial, Madrid, 2015.
HUTCHESON, Francis, *Una investigación sobre el origen de nuestra idea de belleza,* Tecnos, Madrid, 1992.
HUXLEY, Aldous, *Brueghel el viejo,* Casimiro Libros, Madrid, 2011.
KAHLO, Frida, *El diario de Frida Kahlo, Un íntimo autorretrato,* La vaca Independiente S. A., México, 1995.
KAHNWEILER, Daniel Henry, *Mis galerías y mis pintores,* Árdora, Madrid, 1991.
KANDINSKY, Nina, *Kandinsky y yo,* Parsifal, Barcelona, 1990.
KANDINSKY, Vassily, *Cursos de la BauHaus,* Alianza Forma, Madrid, 1983; *Punto y línea sobre el plano,* Seix Barral, Barcelona, 1986; *De lo espiritual en el arte,* Labor, Barcelona, 1992; *Escritos sobre arte y artistas,* Síntesis, Madrid, 2002.
KAPROW, Allan, *La educación del des-artista,* Árdora Editorial, Madrid, 2007.
KAUFFMAN, Linda S., *Malas y perversos, Fantasías en la cultura y el arte contemporáneos,* Frónesis Cátedra, Madrid, 2000.
KITAURA, Yasunari, *Historia del arte en China,* Cátedra, Madrid, 1991.
KLEE, Paul, *Bases para la estructuración de arte,* Coyoacán, México,

2012.
KOFMAN, Sarah, *El nacimiento del arte: una interpretación de la estética freudiana,* Siglo XXI, Buenos Aires, Madrid, 1973.
KUBIN, Alfred, *De mi vida. De la mesa del dibujante y otros escritos,* Antonio Machado, Madrid, 2016; *Sueños de un vidente,* Catálogo Exposición IVAM Valencia, 1998.
LEBEÑA, Pilar, *Miguel Pérez Aguilera*: *El pintor de los silencios,* Renacimiento, España, 2005.
LINDINGER, Harry C., *Cómo reconocer el arte chino,* Edunsa, Barcelona, 1993.
LÓPEZ, Ricardo, *Símbolos,* Artes Gráficas Galicia, Vigo, 1993. LORD, James, *Balthus,* Elba, Barcelona, 2012.
MALTESE, Corrado, *Las técnicas artísticas,* Manuales Arte Cátedra, Madrid, 2006.
MARTEL, J. F., *Vindicación del arte en la era del artificio,* Atlanta, Girona, 2015.
MAUBERT, Franck, *El olor a sangre humana no se me quita de los ojos, Conversaciones con Francis Bacon,* Acantilado, Barcelona, 2012.
MAYER, Ralph, *Materiales y técnicas del arte (Artes, técnicas y métodos),* Madrid, Tursen-H. Blume, 2005.
MEYER, F. S., *Manual de ornamentación: ordenado sistemáticamente para uso de dibujantes, arquitectos, escuelas de artes y oficios y para los amantes del arte,* Gustavo Gili, Barcelona, 1982.
MORPURGO-TAGLIABUE, Guido, *La estética contemporánea: una investigación,* Losada, Buenos Aires, 1971.
MORANTE LÓPEZ, Felisa, *Análisis y comentario de la obra de arte: estudios de obras de pintura, arquitectura y escultura,* Dinumen, Madrid, 1994.
MUNCH, Edvard, *El friso de la vida,* Nórdica Libros, Madrid, 2015.
MUÑOZ MOLINA, Antonio, *José Guerrero: el artista que vuelve,* Diputación Provincial de Granada, Granada, 2001.
MURANI, Bruno, *¿Cómo nacen los objetos? Apuntes para una metodología proyectual,* Gustavo Gili, Barcelona, 1983; *Diseño y comunicación visual,* Gustavo Gili, Barcelona, 1987; *El arte como oficio,* Labor, Barcelona, 1968.
OCHOA DE ZABALEGUI, Teresa, *Dorothea Tanning,* Catálogo editado por Alyce Mahon y el departamento de Actividades Editoriales del MNCARS, 2018.
OTEIZA, Jorge, *Libro de los plagios,* Pamiela, Pamplona-Iruña, 1991; *Cartas al príncipe,* Itxaropena, Zarautz, 1998.
ORTEGA Y GASSET, José, *La deshumanización del arte y otros escritos,* Espasa Calpe, Madrid, 1993.
PAREJA LÓPEZ, Enrique, *Historia del arte en Andalucía. Medio siglo de vanguardia,* Guever, Sevilla, 1994.

PAYRÓ, Julio E., *¿Qué es el fauvismo? Un arte feliz: la pintura de las fieras,* Columba, Buenos Aires, 1960.
PEVSNER, Nicolaus, *Academias de arte: pasado y presente,* Cátedra, Madrid, 1982.
PICABIA, Francis, *Caravanserail,* Laertes, Barcelona, 1977.
PICAZO, Gloria (Coord.), *Estudios sobre performance,* Centro Andaluz de Teatro, Sevilla, 1993.
PRINZHORN, Hans, *Expresiones de la locura. El arte de los enfermos mentales,* Cátedra, Madrid, 2012.
PURY, Simon de, y STADIEM, William, *El subastador. Aventuras en el mercado del arte,* Turner Publicaciones, Madrid, 2016.
RAINER, Wick, *Pedagogía de la Bauhaus,* Alianza Forma, Madrid, 1986. READ, Herbert, *Arte e industria. Principios del diseño industrial,* Infinito, Buenos Aires, 1961; *La redención del robot,* Proyección, Buenos Aires, 1967; *Arte y sociedad,* Península, Barcelona, 1970; *Las raíces del arte: aspectos sociales del arte en una era industrial,* Infinito, Buenos Aires, 1971; *La décima musa,* Ensayos de crítica, Infinito, Buenos Aires, 1972; *El Arte ahora,* Infinito, Buenos Aires, 1973; *El significado del arte,* Magisterio Español, Madrid, 1974; *Al diablo con la cultura,* Proyección, Buenos Aires, 1974; *Arte y alineación: el papel del artista en la sociedad,* Proyección, Buenos aires, 1976; *Educación por el arte,* Proyección, Buenos Aires, 1976; *Breve historia de la pintura moderna,* Serbal, Barcelona, 1984; *La escultura moderna, breve historia,* Destino, Barcelona, 1994; *Diccionario del arte y los artistas,* Destino, Barcelona, 1995.
RENAU, Josep, *Arte contra las élites,* Debate, Barcelona, 2002.
RICCI, Corrado, *El arte de los niños,* Fíbulas, Madrid, 2015.
ROCK, Irvin, *La Percepción,* Labor, Biblioteca Scientific American, Barcelona, 1985.
RUSKIN, John, *Técnicas de dibujo*, Laertes, Barcelona, 2012.
SABARTES, Jaime, *Picasso, Retratos y recuerdos,* Confluencias, Madrid, 2017.
SALVO, *De la pintura,* Pre-Textos, Valencia, 1989.
SAXTON, Colin, *Curso de arte. Guía didáctica basadas en las enseñanzas de las más importantes escuelas de arte,* Hermann Blume, Madrid, 1982.
SIRUELA, Jacobo (Dir.), Varios autores*, Cinco llaves del mundo secreto de Remedios Varo,* Atlanta, Girona, 2015.
SPRING, Joel, *Introducción a la educación radical,* Akal, Madrid, 1987.
SZONDI, Peter y METZ, Senta, *Poética y Filosofía de la Historia: antigüedad clásica y modernidad en la estética de la época de Goethe: la teoría hegeliana de la poesía,* Visor, Madrid, 1992.

TATARKIEWICZ, W., *Historia de la estética,* Akal, Madrid, 1987; *Historia de seis ideas: arte, belleza, creatividad, mímesis, experiencia estética,* Tecnos, Madrid, 1975-1988.
THOMPSON, Don, *El tiburón de 12 millones de dólares,* Ariel, Barcelona, 2009; *La supermodelo y la caja de brillo: los entresijos de la industria del arte contemporáneo,* Ariel, Barcelona, 2015.
THORNTON, Sarah, *Siete días en el mundo del arte,* Ensayo Edhasa, Barcelona, 2010.
TOLSTOI, León, *¿Qué es el arte?*, Maxtor, Valladolid, 2012.
TZARA, Tristan, *Siete manifiestos Dadá,* Tusquets, Barcelona, 1999.
VALVERDE, José María, *Breve historia y antología de la estética,* Ariel, Barcelona, 1987.
VATTIMO, G., y otros, *En torno a la postmodernidad,* Anthropos, Barcelona, 1990.
VAYA, Diego, *Luis Gordillo (insularidad e inconformismo),* La Isla de Sistolá, Sevilla, 2016.
VEBLEN, Thorstein, *Teoría de la clase ociosa,* Alianza, Madrid, 2014.
VENTURI, Lionello, *Historia de la crítica de arte,* Gustavo Gili, Barcelona, 1982.
VINCI, Leonardo Da, *Cuaderno de notas,* M. E. Editores, Madrid, 1993. WARHOL, Andy, *Mi filosofía de A a B y de B a A,* Tusquets, Barcelona, 1998.
WICK, Rainer, *La pedagogía de la Bauhaus,* Alianza Forma, Madrid, 1986.
WINGLER, Hans M., *Las escuelas de arte de vanguardia: 1900-1933,* Taurus, Madrid, 1983.
WOLFE, Tom, *La palabra pintada ¿Quién teme al Bauhaus feroz?,* Anagrama, Barcelona, 2010.
WOLLHEIM, Richard, *El arte y sus objetos, introducción a la estética,* Seix Barral, Barcelona, 1972.
WORRINGER, Wilhelm, *Abstracción y naturaleza,* Fondo de Cultura Económica, México, Buenos Aires, 1966.
ZÓBEL, Fernando, *Cuaderno de apuntes,* Aldeasa, Madrid, 2003.
ZUFFI, Stefano, *Rembrandt: el más importante hereje de la pintura*, Electa, Madrid, 1998.

El arte de no tener talento. Revolución Hamparte
Antonio García Villarán

Título original: El arte de no tener talento. Revolución Hamparte

Diseño de la portada, Planeta Arte & Diseño, 2019
Fotografía de cubierta: © Claudia Ruiz Cívico Ilustraciones de cubierta e interior: cortesía del autor

Ediciones Martínez Roca, sello editorial de Editorial Planeta, S. A. Avda/ Diagonal, 662-664, 08034 Barcelona
(España) www.planetadelibros.com

Primera edición en libro electrónico (epub): abril de 2019 ISBN:

978-84-270-4587-3 (epub)
Conversión a libro electrónico: Safekat, S. L. www.safekat.com

Notas

1. LAURYSSENS, Stan, *Dalí y yo. Una historia surreal,* Ediciones B, Barcelona, 2008.
2. GIBSON, Ian, *La vida desaforada de Salvador Dalí,* Anagrama, Barcelona, 1998.
3. LAURYSSENS, Stan, *Dalí y yo. Una historia surreal,* ob. cit., pág. 242.
4. LAURYSSENS, Stan, *Dalí y yo. Una historia surreal,* ob. cit., pág. 188.

5. DALÍ, Gala, *La vida secreta. Diario íntimo,* traducción y epílogo de Ignacio Vidal-Folch, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2011, pág. 91.
6. BEYELER, Ernst, *La pasión por el arte. Conversaciones con Christophe Mory,* This Side Up, Madrid, 2015, pág. 117.
7. https://elpais.com/cultura/2017/04/24/actualidad/1493067137_885374.html
8. COHEN-SOLAL, Annie, *El galerista Leo Castelli y su círculo,* Turner Publicaciones, Madrid, 2011, págs. 342, 453.
9. COHEN-SOLAL, Annie, *El galerista Leo Castelli y su círculo,* ob. cit., pág. 557.